XV. Band 1929 Heft 2

IMAGO

Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Natur- und Geisteswissenschaften

Offizielles Organ der Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung

Herausgegeben von

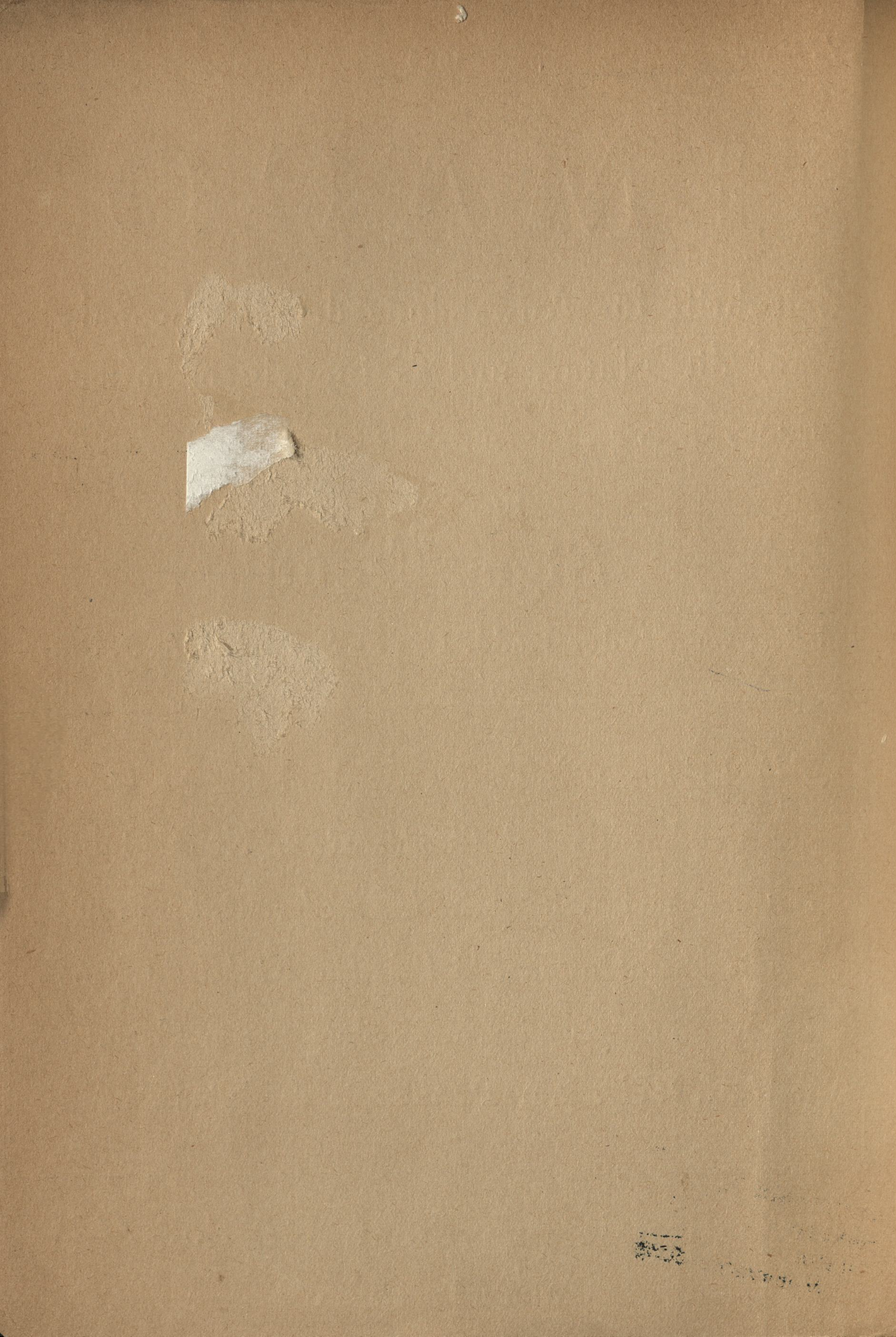
Sigm. Freud

edigiert von **Sándor Radó, Hanns Sachs** und **A. J. Storfer**

Alfred Winterstein: Dürers „Melancholie" im Lichte der Psychoanalyse / *Theodor Reik:* Künstlerisches Schaffen und Witzarbeit / *Theodor Reik:* Freuds Studie über Dostojewski / *Arthur Kielholz:* Johann ...org Zimmermann zum zweihundertsten Geburts-... / *M. Wulff:* Zur Psychologie der Kinderlaunen

nternationaler Psychoanalytischer Verlag

Wien I, Börsegasse 11



IMAGO

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHOANALYSE AUF DIE NATUR- UND GEISTESWISSENSCHAFTEN

XV. Band 1929 Heft 2

Dürers „Melancholie“ im Lichte der Psychoanalyse

Von

Alfred Winterstein

Wien

„... eigentlich ergreift der Aberglaube nur falsche Mittel, um ein wahres Bedürfnis zu befriedigen, und ist deswegen weder so scheltenswert, als er gehalten wird, noch so selten in den sogenannten aufgeklärten Jahrhunderten und bei aufgeklärten Menschen.

Denn wer kann sagen, daß er seine unerläßlichen Bedürfnisse immer auf eine reine, richtige, wahre, untadelhafte und vollständige Weise befriedige; daß er sich nicht neben dem ernstesten Tun und Leisten, wie mit Glauben und Hoffnung, so auch mit Unglauben und Wahn, Leichtsinn und Vorurteil hinhalte?“

(Goethe: Materialien zur Geschichte der Farbenlehre, Roger Bacon. Cottasche Jubiläumsausgabe. Bd. 40, S. 165.)

I

Der Inhalt des Kupferstiches „Melencolia I“

Albrecht Dürers Kupferstich „Melencolia I“, ungefähr gleichzeitig (1514) mit „Hieronymus im Gehäus“ (1514) und „Ritter, Tod und Teufel“ (1513) entstanden und mit diesen Blättern, namentlich dem „Hieronymus“ gern in einen inneren Zusammenhang[1] gebracht, hat durch seine krause Sym-

1) Man hat die drei Stiche als eine unvollendete Folge von Temperamentsdarstellungen auffassen wollen. Auf die innige Beziehung zwischen der „Melancholie“ und dem „Hieronymus“ wurde besonders deswegen hingewiesen, weil Dürer beide Blätter

bolik und problematische Düsternis seit jeher den Scharfsinn der Kunstgelehrten herausgefordert. Mag auch die Erklärung der Figuren und Geräte im einzelnen noch so weit auseinandergehen: die künstlerische Gesamtwirkung des Blattes auf den Betrachter ist von zwingender Eindeutigkeit. Kein Empfänglicher kann sich der Gewalt der Stimmung entziehen, die von der „Melancholie" ausgeht; man vergißt dabei ganz, daß der Künstler in der bildnerischen Wiedergabe einer subjektiven „Stimmung" die Kunst seines Zeitalters weit hinter sich gelassen hat. Das Kompliziert-Rätselhafte des Eindrucks läßt sich zunächst einmal auf drei Bildelemente verteilen: auf die nächtlich-mystische Beleuchtung, auf die unharmonische, rahmenlose Komposition und auf die scheinbare Zusammenhanglosigkeit der einzelnen Figuren und Gegenstände. Eine geflügelte Frauengestalt mit einem Schlüsselbund am Gürtel sitzt, ganz schwer in sich versunken, auf einer Stufe neben einem turmartigen (unvollendeten?) Gebäude, zu dem eine schräge Leiter aufragt. Das Weib stützt das bekränzte Haupt mit dem wirren Haargesträhn wie entmutigt in die geschlossene Faust, indes die rechte Hand im Schoße zerstreut mit einem Zirkel spielt; daneben liegt ein geschlossenes Buch. Der düstere Blick geht ins Leere hinaus, wandert ziellos hin und her. Unheimlich kontrastiert das Weiße des Auges mit der Schwärze des Angesichtes. Zu Füßen der Frau liegt eine Kugel; es scheint, daß sie ihr vom Schoße gerollt ist. Allerlei Handwerks- und Meßgerät befindet sich noch im Vordergrunde, halbverhüllt durch den Rock des Weibes auch eine kleine Klistierspritze. In den unteren Falten des Rockes birgt sich ein Beutel. Dicht bei der Kugel steht ein Tintenfaß; dort kauert auch, in sich zusammengekrochen, ein halbverhungerter Hund, der zu schlafen scheint. Der unregelmäßige riesige Steinblock hinter dem Hunde droht auf ihn herabzufallen; er zieht den Blick des Beschauers fast ebensosehr auf sich wie die Figur der Melancholie selbst. Links vom Polyeder gewahrt man einen Alchimistentiegel und eine Kohlenzange. Ein bis zum Horizonte glattes, dunkles Meer, rechts begrenzt durch eine reichgegliederte Küstenlandschaft, ladet im Durchblick ein, sich von dem Chaos im Vordergrunde auf seinen Weiten zu erholen. Der nächtliche Himmel darüber ist wieder voll Bewegung. Die Garbe zuckender Strahlen geht wohl von einem Kometen aus, darüber spannt sich ein

---

zusammen zu verschenken pflegte. Siehe hingegen H. Wölfflin (Die Kunst Albrecht Dürers. München 1905, S. 185). — Die älteren Erklärungsversuche sind zusammengestellt bei Paul Weber: Beiträge zu Dürers Weltanschauung. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 23, Straßburg 1900.)

Regenbogen. Eine flatternde Fledermaus trägt ein Band mit der Inschrift „Melencolia I".[1]

Betrachten wir nun die rechte obere Hälfte des Bildes, so fällt uns vor allem das auf einen Mühlstein (oder Schleifstein?) hockende Engelsknäblein auf, das fast dieselbe Stellung wie die Frauengestalt zeigt. In wirksamem Gegensatze zu deren tatenloser Schwermut ist aber der Putto mit kindlichem Eifer damit beschäftigt, sein Täfelchen zu beschreiben. Über dem Engelskinde befindet sich an der Mauer eine Wage. An der angrenzenden Mauerfläche zu Häupten der Melancholie hängt eine Sanduhr und eine Glocke; unterhalb dieser ist ein magisches Zahlenquadrat (sog. *mensula Jovis*) in die Steine eingemeißelt. Was bedeutet das alles?

II

Die historischen Voraussetzungen des Dürerischen Konzeptes

Jahrzehntelang müht sich Gelehrtenfleiß und Gelehrtenscharfsinn um eine befriedigende Ausdeutung des Blattes, ohne daß eine restlose Klärung bis heute erfolgt wäre. Man hat einmal in Dürers Stich eine Darstellung des forschenden Menschengeistes, des tiefen spekulativen Denkens erblicken wollen oder gemeint, im Zusammenhalt mit dem „Hieronymus" symbolisiere das Blatt den Zusammenbruch des weltlichen Wissens gegenüber der Beseligung, die aus der Offenbarung stamme: das Faustische „— und sehe, daß wir nichts wissen können" gelange hier zu geheimnisvollem Ausdruck.[2] Wölfflin (S. 193) bestreitet, daß in der „Melancholie" auf faustische Probleme hingewiesen werde, und findet in ihr nur die Verkörperung einer völlig apathischen Stimmung, jenes Zustandes, dem der melancholisch veranlagte geistige Mensch so leicht ausgesetzt sei. Ein zweiter Dürerforscher, Max I. Friedländer,[3] bezeichnet den Stich als Selbstbekenntnis Dürers, der aus eigener Erfahrung Depressionen als üble Folgen grüblerischer

1) Es dürfte sich um das erste Blatt einer nicht ausgeführten Temperamentenfolge handeln. Es wäre auch denkbar, „Melencolia i" (Geh' fort, Melancholie!) zu lesen. Diese Lesart ist im Hinblick auf den Wartburgspruch („Flieh' — Melancholie!") nicht so „kurios", wie Wölfflin (a. a. O. S. 192) findet.

2) Zitiert nach Wölfflin, a. a. O. S. 192. Eine möglichst vollständige Aufzählung aller Deutungsversuche liegt keineswegs in unserer Absicht, es sollen nur Stichproben gegeben werden.

3) Albrecht Dürer. (Deutsche Meister, herausgegeben von Karl Scheffler und Kurt Glaser, Leipzig 1921.)

Gedankenarbeit kenne. Karl Giehlow hat in einer Abhandlung „Dürers Stich ‚Melencolia I‘ und der maximilianeische Humanistenkreis“[1] die historischen Voraussetzungen des Dürerischen Konzeptes aufzuhellen versucht: er betrachtet das Blatt — wohl mit Unrecht — als eine hieroglyphisch geschriebene Urkunde, deren Bildzeichen nur die Eingeweihten im Kreise des Kaisers Maximilian lesen konnten. Giehlow möchte glauben, daß das Programmkonzept überhaupt nicht von der Hand Dürers, sondern von der Pirckheimers oder eines anderen humanistischen Beraters des Künstlers herrührt; unzweifelhaft sei der Anteil Pirckheimers am Inhaltlichen des Stiches größer als der Dürers.

Auf Giehlows grundlegende Vorarbeit geht eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung über Dürers „Melencolia I“ von Erwin Panofsky und Fritz Saxl[2] zurück, die unveröffentlichte Forschungsergebnisse des früh verstorbenen Gelehrten zum Teil benützt und durch eigene Studien ergänzt. Daneben bilden auch die Resultate einer Abhandlung von A. Warburg („Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten“[3]) einen Ausgangspunkt für unsere Betrachtung des Kupferstiches. Wir verzichten an dieser Stelle auf eine Inhaltsangabe der beiden Werke, da wir uns in unserer Arbeit ohnedies vorwiegend auf das dort niedergelegte Material stützen.

Schon bei Giehlow finden wir einen Hinweis auf den Wechsel in der Bewertung des melancholischen Temperamentes seit den Tagen des Aristoteles, der in seinen Problemata[4] als erster in wissenschaftlicher Weise einen Zusammenhang zwischen schöpferischem Talent und melancholischer Veranlagung behauptet hatte. Im Mittelalter wurde dann diese Anschauung namentlich unter dem Einfluß der Ärzte von der entgegengesetzten verdrängt, daß die Melancholie die schlechthin unedelste „Komplexion“ unter den vier „Komplexionen“ oder Temperamenten[5] sei. Im ersten Viertel des

1) Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. (Beilage der „Graphischen Künste“, Wien 1903/1904.)

2) Dürers „Melencolia I“. Studien der Bibliothek Warburg, Leipzig-Berlin 1923.

3) Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, 1919.

4) Problemata XXX, 1. (Ed. C. E. Ruelle 1922, p. 266.) Im Anhang zur Abhandlung von Panofsky-Saxl mit gegenübergestellter deutscher Übersetzung abgedruckt.

5) Bekanntlich wird nach dieser Lehre jedes Temperament durch das Vorherrschen eines der vier „Grundsäfte“ oder „Humores“ bestimmt. Im Melancholiker beispielsweise überwiegt gegenüber dem normalen Mischungsverhältnis die schwarze Galle. Der von der antiken Medizin behauptete Zusammenhang zwischen Melancholie und Gallenerkrankung besteht vielleicht tatsächlich zu Recht. Vgl. hiezu F. Alexanders

sechzehnten Jahrhunderts ändert sich wieder diese im Mittelalter landläufige Auffassung: die melancholische Anlage beginnt vielmehr als eine Eigentümlichkeit der geistig hervorragenden Menschen, der Gelehrten und Weisen zu gelten. Dieser Wandel ist aber nicht das Ergebnis erneuten Studiums der Aristotelischen Problemata, sondern die Wirkung der Lektüre eines zeitgenössischen Werkes, nämlich der drei Bücher „de Vita triplici" (zwischen 1482 und 1489 entstanden), die den Florentiner Marsiglio Ficino, den Übersetzer Platos und Plotins, Arzt, Theologen, Astrologen und Philosophen, zum Verfasser haben und eine Diätetik des saturnischen Menschen (des unter dem Unglücksplaneten Saturn geborenen) darstellen.

Die von Giehlow nur flüchtig skizzierte Geschichte des Melancholiebegriffs wird von Panofsky-Saxl unter Berücksichtigung aller medizinischen, astrologischen und naturphilosophischen Einflüsse in ihrem Wandel durch die Jahrhunderte ausführlich behandelt. Die beiden Verfasser verweisen zunächst einmal auf die wichtige Vermittlerrolle, die arabische Gelehrsamkeit auch hinsichtlich der Temperamentslehre und der Astrologie[1] zwischen der hellenistischen Spätantike und dem christlichen Mittelalter gespielt hat. Die bereits von dem antiken Arzt Galenus angebahnte Zuordnung der vier „Grundsäfte" oder „Humores" (Blut, Phlegma, gelbe und schwarze Galle), die bei den Griechen ursprünglich mit Ausnahme des Blutes als *humores viciosi* Krankheitsstoffe bezeichneten,[2] zu bestimmten Charaktereigentümlichkeiten erfährt bei den Arabern des neunten und zehnten Jahrhunderts ihre endgültige Formulierung in den vier uns geläufigen Temperamentsnamen als Bezeichnungen für verschiedene psychophysische Grundtypen. Auf spätantike astrologische und physiologische Anschauungen, die wieder von der antiken Mythologie entscheidend bestimmt sind, geht auch die mittelalterliche (schon in den arabischen Quellen angedeutete) Vorstellung zurück, daß jede der vier Komplexionen einem bestimmten Planeten unterworfen sei, nämlich jenem, der nach seiner Natur dem betreffenden „Grundsaft" entspricht und dessen Erzeugungsort „beherrscht". So gehört die als erdiges Element aufgefaßte kalt-trockene schwarze Galle, der „Humor" der Melancholie, als deren Erzeugungsort die Milz *(splen)*[3] betrachtet wurde,

Aufsatz: „Der neurotische Charakter" (Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse XIV, 1928, S. 43 f.), in dem auf Balzacs Novelle „Vetter Pons" verwiesen wird, die diese Beziehung in der Darstellung einer Krankengeschichte verwertet.

1) Deren Weg ging von Bagdad über Toledo und Padua nach Norden.

2) Daher war, als die Krankheitsbezeichnungen Temperamentsnamen wurden, für das sanguinische Temperament kein griechischer Name vorhanden.

3) Das englische Wort *spleen* leitet sich von dem lateinischen *splen* ab.

dem ebenfalls finsteren, schweren, trockenen und kalten Saturn, dem höchsten und langsamsten Planeten. Auf Grund dieser Eigenschaften können wir nun zur Not verstehen, daß der Saturn als Planet der Melancholiker,[1] Ackerbauer und Totengräber gilt, als Dämon der Erdentiefe und der Schätze, des Greisenalters und des Todes, aber was sollen wir dazu sagen, daß in der astrologischen Hauptquelle des Mittelalters, der großen Einleitung des arabischen Kompilators Abû Ma'šar (die aus dem neunten Jahrhundert stammt und seit dem zwölften in zwei lateinischen Übersetzungen vorliegt) folgende diametral widersprechende Eigenschaften und Zuordnungen u. a. aufgezählt sind.[2] Der Saturn ist trocken, oft aber auch feucht, er bedeutet die höchste Armut, aber auch großen Besitz und Reichtum, Täuschung, aber auch Wahrhaftigkeit, Wohnstätten, aber auch weite Seereisen und Verbannung; die unter dem Saturn geborenen Menschen sind Sklaven und Verbrecher, aber auch Herrscher und Menschen von hoher Tugend und Weisheit. Wir führen noch folgende Bestimmungen an, die vom psychoanalytischen Standpunkte bemerkenswert sind: Die Natur des Saturn hat einen stinkenden Wind. Er (d. h. der Saturn oder der unter ihm geborene Mensch) ißt viel und ist treu in der Liebe (oder: Freundschaft). Er bezeichnet die Geschenke, geheimen Haß, Traurigkeit, Einsamkeit, Menschenscheu, Hochmut, Stolz, Vergewaltigung und Zorn, Langsamkeit und Bedächtigkeit, Fernsein des Sprechens, Beharrlichkeit und Festhalten an einem Weg (Verfahren). Ferner weist er hin auf die schwerfälligen Leute, auf Furcht und Trübsal, auf Geizige, auf Leute, welche die Dinge zählen, auf Eunuchen, auf Wortkargheit. Er teilt niemandem mit, was er denkt oder empfindet, und läßt es niemanden merken. Er weist ferner hin auf Elend und Fragen der Langenweile.

In dieses Chaos von disparaten, zum Teil völlig gegensätzlichen Angaben kommt Ordnung, sobald wir in Betracht ziehen, daß diese eben nicht nur auf die Begriffe der astronomischen und kosmologischen Naturwissenschaft, sondern auch auf die Vorstellungen der Saturn-, Kronos- und Chronosmythologie zurückgehen. Wollte man einmal einen Himmelskörper mit einer Gottheit identifizieren, so lag es ja nahe, die älteste, düsterste und einsamste Gottheit in Beziehung zum langsamsten, lichtschwächsten und erdfernsten Planeten zu setzen, „so daß Prädikate, wie die der Trägheit, Dunkelheit und Abgesondertheit sowohl astronomisch als mythologisch er-

1) Im Englischen bezeichnet man noch heute einen schwermütigen, mürrischen Menschen als *saturnine*. *Saturday* ist der Tag des Saturn.

2) Zitiert nach Panofsky-Saxl, a. a. O. S. 4 f.

klärt werden könnten" (Panofsky-Saxl, S. 7f.). Auch die analogisierende Begriffsbildung des magischen Denkens wird von den Verfassern mit Recht herangezogen, um gewisse sich nicht unmittelbar aus dem mythologischen Komplex ergebende Bestimmungen des Abû Mâʿšar-Textes verständlich zu machen. Daß beispielsweise dem Saturn alle alten Dinge und Menschen, Großväter, Väter, ja älteren Brüder unterstehen, — diese Zuordnung soll sich auf das hohe Alter des Gottes gründen. Panofsky und Saxl versuchen dann, für die krasse Gegensätzlichkeit verschiedener Saturnprädikate, die ihnen vor allem für die obige Zusammenstellung charakteristisch erscheint, eine befriedigende Erklärung zu finden, da weder das Zusammenwachsen verschiedener Mythologeme noch der Unterschied zwischen mythologischen und astronomisch-naturwissenschaftlichen Vorstellungen für das Nebeneinanderbestehen so antithetischer Begriffe, wie Armut und Reichtum, Seßhaftigkeit und Wanderschaft, Gefangenschaft und Menschenbeherrschung, eine ausreichende Begründung abgeben. Unsere Autoren erblicken die Lösung des Rätsels in der polaren Struktur der mythologischen Kronosvorstellung als solcher, welche die auch die übrigen griechischen Götter kennzeichnende Doppelnatur (gute und böse Wirkungen) an Schärfe und Umfang noch um einiges übertrifft. Diese den Vaterkomplex beherrschende Ambivalenz des Kronosbegriffes hat dann in der späthellenistischen Lehre von der „Himmelsreise der Seelen" mit ihren beiden gegensätzlichen Versionen eine metaphysische Verankerung erfahren, die der Polarität der astrologischen Saturnanschauung[1] bleibende Bedeutung sicherte. Nach der pessimistischen, gnostischen Gedankengängen verwandten Version wird der Abstieg der menschlichen Seele aus den höheren Sphären in das irdische Dasein als ein Sündenfall angesehen, in dessen Verlauf die Seele von jedem der sieben Planeten unheilvolle Eigenschaften empfängt. (Daraus haben sich die sieben Todsünden der christlichen Theologie entwickelt; die Unheilsgabe des Saturn ist *acedia* = Trauer, Stumpfsinn, Trägheit.) Als durchaus heilsam faßt hingegen der Neuplatonismus die Geschenke der Planeten auf; der Saturn verleiht nach dieser optimistischen Weltansicht die hohe philosophische Kontemplation.

Die Astrologie hat sich beide Anschauungen zu eigen gemacht, indem sie dem Saturn eine grundsätzlich doppelseitige Wirkung zuschrieb. Man wird unter seinem Einfluß entweder ein völlig materieller oder ein äußerst spiritueller Mensch. Doch selbst da, wo dem saturnischen Menschen das

1) Der von den Griechen ursprünglich *Phainon* genannte Planet hieß *Aster Kronou* (Stern des Kronos), ehe er mit dem Gotte selbst identifiziert wurde (Roscher: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Artikel Kronos).

günstigere Los der *vita contemplativa* zugefallen ist, behält das Schicksal seine düstere Färbung. Wir dürfen also unbedenklich den saturnischen Menschen dem Melancholiker gleichsetzen; dieselbe Polarität, die den Saturnbegriff kennzeichnet, beherrscht auch die Melancholievorstellung. Das eine Extrem ist die „natürliche" Melancholie als Temperament des genialen Menschen (die neue Auffassung des Aristoteles), das andere die „krankhafte" Melancholie des Trübsinnigen. Doch von dem einen Extrem zum anderen ist infolge der labilen seelischen Gleichgewichtslage der Hochbegabten nur ein Schritt. Es heißt schon bei Aristoteles (Problemata XXX, 1): „Wenn sie sich nicht in acht nehmen, verfallen sie leicht den melancholischen Erkrankungen, sie werden heimgesucht von Epilepsie, von gewaltigen Depressionen, von Furchtanfällen und umgekehrt von Anwandlungen der Tollkühnheit." Wir würden sagen, sie neigen zu depressiven und manischen Verstimmungen. Nicht unerwähnt soll auch an dieser Stelle bleiben, daß für Plato — im Gegensatze zu Aristoteles — die *mania* die Voraussetzung aller bedeutenden geistigen Leistungen ist. Die beiden Philosophen haben mit dem Melancholie-Manie-Begriff des genialen Menschen ein Thema angeschlagen, das über zwei Jahrtausende später unter dem Namen „Genie und Irrsinn" Bedeutung erlangt hat.[1]

Nach aristotelischer Auffassung entscheiden quantitative und qualitative Momente darüber, ob der Hochbegabte einer melancholischen oder manischen (vorübergehenden) Stimmung verfällt und ob die melancholische Veranlagung innerhalb der Gesundheitsbreite einen genialen Menschen oder einen Sonderling hervorbringt. Auch der Saturn hat eine ähnliche Sonderstellung unter den Planeten wie die Melancholie unter den Temperamenten: er läßt die unter seinem Einflusse Geborenen entweder in tiefster geistiger Finsternis verharren oder erhebt sie zu den höchsten Höhen des Geistes. Doch stets umschleicht die genialen Menschen die Gefahr, in die Abgründe geistiger Störungen geschleudert zu werden.

Ein ähnliches Schicksal verbindet auch im Mittelalter die Melancholie- und Saturnvorstellung. Die scholastische Theologie übernimmt mit einer Umdeutung ins Christliche ebenso den positiven Melancholiebegriff des Aristoteles, wie sie an dem positiven Saturnbegriff des Neuplatonismus festhält. Die negative Bewertung der Melancholie beherrscht hingegen die ärztliche Auffassung des Mittelalters; ihr entspricht die astrologische Auffassung

1) Über die ganze Frage unterrichtet gründlich und nach neuen Gesichtspunkten Wilhelm Lange-Eichbaum: Genie — Irrsinn und Ruhm. München 1928.

des Saturn als eines Unglücksplaneten. Nach der Ansicht des Constantinus Africanus, des Begründers der berühmten Salernitaner Schule, der ein eigenes Werk über die Melancholie *(„de melancholia libri duo")* verfaßt hat, ist die Melancholie „ein körperliches Leiden mit geistigen Begleiterscheinungen" *(accidentia)*; diese sind: „*timor de re non timenda, cogitatio de re non cogitanda, certificatio rei terribilis et timorosae et tamen non timendae, et sensus rei, quae non est.*" (Panofsky-Saxl, S. 21, Fußnote 1. — Hier scheint der Begriff der Melancholie die Krankheitsbilder der Psychoneurosen und der Angstneurose zu umfassen.) An einer anderen Stelle (S. 22) schreibt Constantinus Africanus: „Das Denken ist für den Geist eine Anstrengung wie für den Körper das Gehen, und wie die körperliche Anstrengung gefährliche Krankheiten erzeugen kann, so bewirkt die des Geistes die Melancholie."[1] Zur Bekämpfung der Melancholie pflegten die Ärzte unter anderem eine bestimmte Diät, Regelung der Verdauung und vor allem Anhören von Musik zu verordnen. Aus der medizinischen Literatur ist dann diese negative Beurteilung der Melancholie in die populäre der Komplexbüchlein und Schäferkalender übergegangen. Volkstümliche Darstellungen zeigen einen an einem Tische sitzenden Mann, der seinen Kopf faul in seine Arme vergräbt, indes die Frau beim Spinnrocken eingeschlafen ist. Als Beleg für die Polarität der Melancholievorstellung mag die Tatsache dienen, daß dem Melancholiker auch Neigung zur Schlaflosigkeit zugeschrieben wird; in gleicher Weise wird der Melancholiker bald als sexuell bedürfnislos, bald als maßlos begehrlich bezeichnet. Auch beim Saturn setzt sich die negative Anschauung (vertreten von der mittelalterlichen Astrologie des Abendlandes) allmählich restlos in den populären Planetenkinderdarstellungen durch. Demgegenüber bedeutete es wenig, daß man noch vereinzelt dem Melancholiker auch gute Eigenschaften und seinem Gestirn günstige Wirkungen zuschrieb. So galt der Saturn fast allgemein als der Planet der Reichen, allerdings jener, die Geizhälse sind. Zum Siege gelangte die optimistische neuplatonische Anschauung hinsichtlich der Melancholie und des Saturn erst in der Florentiner Renaissance. Die positive Saturnauffassung konnte sich hier auf die Autorität eines Dante berufen, der im XXI. Gesang des Paradieses die er-

1) Ganz im Sinne dieser medizinischen Auffassung schreibt Dürer in seiner unveröffentlichen Abhandlung: „Ein Unterricht der Malerei" oder „Ein Speis der Malerknaben": „...Das Sechst, ob sich der Jung zu viel übte, dovan ihm die Melecoley überhand mocht nehmen, daß er durch kurzwelig Saitenspiel zu lehren dovan gezogen werd zu Ergetzlichkeit seines Geblüts." (Die einzige Stelle, wo bei Dürer das Wort Melancholie vorkommt. — Lange-Fuhse: Dürers schriftl. Nachlaß. Halle a. d. S. 1893, S. 283.)

habensten Vertreter der *Vita contemplativa* in der Saturnsphäre erscheinen läßt. Eine durchaus gleiche Entwicklung nahm der Melancholiebegriff etwa seit den Tagen Petrarcas, eines der ersten Vertreter des neuen Renaissancetypus, der sich schon bewußt als Melancholiker empfand, wenn er auch seinen Zustand noch mit dem theologischen Namen *„acedia“* bezeichnete. Die Melancholie wurde dann vollends in der florentinischen Frührenaissance, „was sie beinahe bis heute geblieben ist, zur typischen Haltung des modernen Genies“[1] (Panofsky-Saxl, S. 30). Der Herold dieser Anschauung, die die schöpferische Genialität des melancholischen Menschen und die Bedeutung des Saturn für die kontemplative Geistigkeit behauptete, war Marsiglio Ficino. Es ist bemerkenswert, daß dieser humanistische Arzt und Philosoph die historische Entwicklung des Melancholie- und Saturnkomplexes erst sozusagen ontogenetisch in sich wiedererlebte, ehe er sich in seinem Werke *„de Vita triplici“* zu der neuen Auffassung bekannte. Nach seiner Meinung sind nicht nur die Saturnkinder zu geistigen Leistungen befähigt, sondern umgekehrt bringt auch die geistige Tätigkeit die Menschen unter den Einfluß des Saturn. Es handelt sich hier um das, was man in der Astrologie „Wahl-Planeten-Kindschaft“ nennt. Ein Kapitel der *libri de Vita triplici* (Buch I, Kap. 3) trägt auch in diesem Sinne die Überschrift: *„Quot sint causae, quibus literati melancholici sint vel fiant.“* Die Gelehrten neigen also schon vermöge ihrer Tätigkeit — auch wenn sie nicht den Saturn als Geburtsgebieter besitzen — zur Melancholie und gegen deren Gefahren gilt es diese zu schützen. Die Mittel sind eine Diätetik (zu der auch Musik und Gebrauch von Klistieren gehören), Medikamente und die astrale Magie der Talismane. Freilich sind für Ficino die Grenzen zwischen natürlichen und magischen Wirkungen fließend. Der stärkste Bezwinger des schädlichen Saturneinflusses ist aber nach einer allgemein verbreiteten Ansicht der Planet Jupiter. „Was der Saturnus Übles tut, das pringt der Jovis alles gut.“ Der Grund ist offensichtlich ein mythologischer: Jupiter hat ja bekanntlich seinen Vater Kronos-Saturn in den Tartarus gestoßen und dort gefesselt gehalten. Aber Ficino ist trotzdem weit entfernt, in allen diesen Vorsichtsmaßregeln mehr denn Palliativmittel zu erblicken. Die wahrhaft angemessene Einstellung dem Saturn gegenüber ist willige Ergebung in sein Schicksal; dann bewährt sich dieser Unglücksplanet

1) Es heißt bei Marsiglio Ficino: „Alle Männer, so in einer großen Kunst vortrefflich sind gewest, die sind alle melancholici gewest.“ Aus dieser Auffassung entwickelte sich ein förmlicher Kultus der Melancholie, von dem wir ein klassisches Beispiel in dem melancholischen Jacques des Shakespearischen Lustspiels „Wie es euch gefällt“ besitzen.

als unser bester und treuester Freund, der vieles verhindert, was unsere Wünsche gestaltet sehen möchten, was sich jedoch bei seiner Verwirklichung als böser Irrtum enthüllt. Hier erhebt sich die astrologische Reflexion Ficinos zu den Höhen echter philosophischer Weisheit. Wird ja doch auch Saturn geradezu zum obersten Gott der „Platonischen Akademie"[1] in Florenz ernannt. Mit Recht können daher Panofsky und Saxl sagen, daß des Florentiners Werk trotz aller Angst vor dem noch immer unheimlichen Dämon am Ende dennoch in einer Verherrlichung des alten Saturn gipfelt.

III

Die Quellen zu Dürers „Melencolia I"

Es ist das Verdienst Giehlows, den Beweis dafür erbracht zu haben, daß Dürer auf Grund seiner Freundschaft mit dem Nürnberger Humanisten Willibald Pirckheimer Kenntnis von der neuen Melancholie- und Saturnauffassung Ficinos erlangte und sie auch in seinem Kupferstich zum Ausdruck brachte. Wenn man — wir folgen hier wiederum den Ausführungen Panofsky-Saxls (S. 49 f.) — Dürers Darstellung etwa mit den Kalenderholzschnitten vergleicht, die die volkstümliche Vorstellung vom melancholischen Temperament wiedergeben, so springt einem der Unterschied in die Augen. Dort „die unedelste Komplex" des trägen und stumpfsinnigen Dutzendmenschen, hier die erhabene Schwermut des forschenden, grübelnden Geistes, die die Landschaft ringsum in ihr eigenes geheimnisvolles Zwielicht taucht. Abgesehen von dieser allgemeinen Auffassung lassen sich aber auch noch im einzelnen Beeinflussungen durch die Abhandlung des Florentiners aufzeigen. An einer früheren Stelle unserer Arbeit erwähnten wir bereits die drei von Ficino empfohlenen Arten von Gegenmitteln gegen die schädlichen Wirkungen der Melancholie. Auf Dürers Kupferstich sehen wir rechts unten eine durch das Gewand der „Melencolia" halbverhüllte Klistierspritze. Und bei Ficino heißt es (S. 40, Fußnote 3): „Das ist die allgemeine Vorschrift bei melancholischer Veranlagung, daß, wenn es nottut, durch Klistiere der Unterleib stets glatt und gereinigt sei." Die medikamentösen Mittel sind durch den Blätterkranz[2] vertreten, der

1) Auch Plato gilt in dem Florentiner Humanistenkreis als Saturnkind.

2) Daß es sich bei dem Blätterkranz um die klassische antimelancholische Heilpflanze „*Teucrium*" (Bittersüßer Nachtschatten, *Solanum dulcamara*) handelt, wird von Giehlow bestritten (anders Warburg, a. a. O. S. 64 f.).

sich um das Haupt der Frau schlingt. Seine antimelancholische Heilkraft soll auch nach Ficinos Ansicht darin bestehen, daß die Pflanzenfeuchtigkeit der trockenen Natur der schwarzen Galle entgegenwirkt. Die Beziehung des Kranzes zum Kopf weist auf den Zusammenhang zwischen der Melancholie und der geistigen Befähigung hin und entspricht der magischen, analogisierenden Denkweise der damaligen Medizin: Denken bedeutet Konzentration, gleichsam Wendung von der Peripherie zum Zentrum; von der Peripherie zum Zentrum zu streben, ist eine Eigenschaft der Erde, der Erde entspricht die schwarze Galle, daher regt die schwarze Galle zum Denken an, wie umgekehrt die Kontemplation als eine andauernde „*collectio*" oder „*compressio*" einen melancholischen Charakter zur Folge hat (S. 51, Fußnote 2). Wir werden uns später noch mit der Frage beschäftigen, ob es sich im Vorstehenden vielleicht um tatsächliche Zusammenhänge und Beziehungen handelt, die nur unrichtig gedeutet worden sind, und wenden uns nunmehr der Betrachtung der magisch-astrologischen Mittel zu. Statt der von Ficino empfohlenen Talismane mit den Bildern der Sterndämonen erblicken wir freilich auf Dürers Stich an der vorderen Mauer des turmartigen Baues eines jener magischen Zahlenquadrate, die aus dem islamischen Orient stammen sollen und dem Abendlande bereits im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert als „Planetensiegel" bekannt waren (Warburg, S. 60 f.). Die ursprüngliche zahlensymbolische Zauberbedeutung verbindet sich hier mit dem rein mathematischen Problem, ein schachbrettartig eingeteiltes Quadrat in seinen Feldern derart mit Zahlen zu besetzen, daß deren Addition für die Horizontal-, Vertikal- und Diagonalreihen die gleiche Summe (in unserem Falle die Zahl 34) ergibt. Das von Dürer dargestellte Planetensiegel ist — wir möchten fast sagen: selbstverständlich — eine sogenannte *mensula Jovis*, die die iatromathematische Bedeutung eines besonders wirksamen antisaturninischen Amuletts besitzt. Der Sohn Jupiter wird bei der Abwehr des Vaters Saturn-Kronos als mächtigster Helfer aufgerufen.

Mit dem Nachweis einer Beeinflussung Dürers durch Ficinos Vorschriften ist natürlich nur ein unwesentlicher Teil des Bedeutungsgehaltes des Stiches erklärt, zumal aus der Gesamtstimmung des Blattes eher die Wirkungslosigkeit solcher antisaturninischer Mittel hervorzugehen scheint. Man muß daher auch nach Ansicht Panofsky-Saxls andere Quellen zur Deutung heranziehen. Daß jedes Einzelstück der reichen Bildfassade einen (manifesten und latenten) Sinn hat, bedarf für den psychoanalytischen Betrachter wohl keines näheren Beweises; der Künstler selbst bestätigt diese symbolische Auf-

fassung, indem er auf einem im British Museum befindlichen Skizzenblatt zum Putto der Melancholie vermerkt: „Schlüssel bedeutet Gewalt, Beutel bedeutet Reichtum." Wenn also schon zwei nebensächlichen Attributen der Frauenkleidung symbolische Bedeutung zukommt, wird man mit mindestens der gleichen Berechtigung einen Sinn hinter den übrigen Bildelementen suchen dürfen. Die beiden einzigen Deutungen, die Dürer selbst uns gegeben hat, zeigen die einzuschlagende Richtung an. Wir erinnern uns bei dieser Gelegenheit, daß der Saturn-Kronos auch Reichtum bedeutet und daß die unter ihm geborenen Menschen auch Herrscher sind. Es ist also die Astrologie (in der ein so großes Stück der Mythologie fortlebt), die manches Rätsel zu lösen verspricht. Die Bezeichnung *Basileus* ist bei Kronos stereotyp, das „goldene" Zeitalter, dem Kronos vorgestanden haben soll, leitet zu seiner Eigenschaft als Reichtumspender und -behüter über. Er gilt auch als Erfinder des gemünzten Geldes und als Schatzmeister[1] unter den Planetengöttern. Die Vorstellung, daß der Planetengott Saturn-Kronos seinen Kindern Reichtum und Geiz (im Gegensatze zum fröhlichen Reichtum der Jupiterkinder) verleiht, ist dann ein bleibender Bestandteil der populären Melancholieauffassung geworden, der in zahlreichen bildlichen Darstellungen wiederkehrt, die den Melancholiker mit den Attributen des Geldbesitzes (Beutel, Geldkasten, Tisch mit Goldstücken) zeigen. Auch die Beziehung der Goldmacherkunst, der Alchimie zur Melancholie gehört in diesen Zusammenhang. In dem Straßburger „Nüw Destillierbuch" aus dem Jahre 1508 wird der Melancholiker als Alchimist veranschaulicht (Panofsky-Saxl, Abb. 23), der sich, offenbar über die Erfolglosigkeit seiner Bemühungen verstimmt, die Depression durch das Lautenspiel eines Jünglings vertreiben läßt. (Das biblische Vorbild einer solchen Szene ist bekanntlich der schwermütige König Saul, den David durch Musik zu erheitern versucht.) Alchimistentiegel und Kohlenzange auf Dürers Kupferstich mahnen noch an den eben besprochenen Vorstellungskomplex, während der Hinweis auf das Heilmittel der Musik gänzlich fehlt. Panofsky-Saxl machen ferner darauf aufmerksam, daß die Gebärde des Alchimisten auf dem Holzschnitt (das in die Hand gestützte Haupt) in der bildenden Kunst seit den ältesten Zeiten eine typische Verwendung gefunden hat, um Trauer, Erschöpfung oder Nachdenklichkeit zum Ausdruck zu bringen. (Alle drei Zustände sind in der saturninischen Melancholie vereinigt.) Es ist erwähnens-

1) In einer deutschen Handschrift vom Jahre 1444 wird Saturn als ein an einem Tische rechnender und (Geld?) zählender Mann abgebildet (Panofsky-Saxl, S. 55, Fußnote 3).

wert, daß eine antike Bronzestatuette im Museo Gregoriano Kronos mit aufgestütztem linken Arm zeigt[1] (Panofsky-Saxl, Abb. 24); ähnliche Darstellungen existieren auch vom rasenden Herkules, der dem Aristoteles als heroischer Ahne der Melancholiker galt. Dürer unterbricht diese jahrhundertealte Bildtradition durch einen neuen künstlerischen Zug: seine „Melancholie" stützt das Antlitz in die geballte Faust, wodurch ein Ausdruck verhaltener Affektivität, gehemmter Energie in das Bild kommt, der das Qualvolle des dargestellten Zustandes noch stärker betont.[2] Das traditionell Überlieferte dient Dürer überhaupt nur als Mittel, um Stimmungswerte symbolisch zu veranschaulichen. Diese Eigentümlichkeit hebt ja seine künstlerische Leistung so hoch über alle anderen, bloß allegorischen Melancholiedarstellungen empor. Der Saturntext des Arabers Ibn Esra spricht beispielsweise von der *facies nigra* des Melancholikers. Dürer begnügt sich damit, auf das Gesicht der Frau einen tiefen Schatten fallen zu lassen, der sich als Beleuchtungswirkung viel besser eignet, einen seelischen Zustand auszudrücken, als etwa die dunkle Hautfarbe. Das dem mythologischen Kronos zugeordnete feuchte Element[3] ist auf Dürers Stich durch eine weite Meereslandschaft vertreten, die sich vom Beschauer weg in die Tiefe zu entfernen scheint und auch schon dadurch einen seltsamen Stimmungsreiz hervorruft. Die am Boden um die Melancholie verstreut herumliegenden Gegenstände werden von Dürer zwar auch in feiner Weise als künstlerisches Mittel benützt, um „das Dissolute der geistigen Verfassung" (Wölfflin) zu symbolisieren, besitzen aber, abgesehen von ihrem Bildwert, an sich die Bedeutung von Hieroglyphen, die dem Saturn seit jeher unterstellte Berufe und Tätigkeiten bezeichnen. Freilich hat Dürer aus ihnen bloß eine Auswahl getroffen (es fehlt z. B. der Gärtner, der Bauer, der Lederarbeiter, der Totengräber), und um diese Beschränkung zu rechtfertigen, handelt es sich nun darum, die mannigfachen wissen-

---

1) Warburg (a. a. O. S. 63) macht auf eine ganz ähnliche antike Flußgottpose aufmerksam.

2) Auch die „Nacht" auf dem Grabmal des Giuliano de Medici (Michelangelo) stützt ihr Haupt auf die zur Faust geballte Hand. Freud behandelt die bildnerische Darstellung der Hemmung im „Moses des Michelangelo" (Ges. Schriften, Bd. X). Goethe vergleicht einmal seinen seelischen Zustand geradezu mit einer geballten Faust. In einem Briefe an Zelter vom 24. August 1823 heißt es: „Die Stimme der Milder, das Klangreiche der Szymanowska, ja sogar die öffentlichen Exhibitionen des hiesigen Jägerkorps falten mich auseinander, wie man eine geballte Faust freundlich-flach läßt."

3) *Quod Saturnus umoris totius et frigoris deus sit.* (Schol. Verg. Georg. 1, 12. Roschers Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Artikel „Kronos".)

schaftlichen und technischen Betätigungen auf einen gemeinsamen Mittelpunkt zu beziehen. Wir schließen uns hier wieder den Ausführungen von Panofsky-Saxl (S. 59 f.) an, da die beiden Verfasser eine einleuchtende Deutung gefunden haben. Die Tätigkeitssymbole des Dürerischen Stiches: Hobel und Profilholz, Säge, Richtscheit, Hammer, Zange und Nägel, ferner die Kugel (Drechslerkugel?) illustrieren die Berufe des Holzarbeiters und Baumeisters; auf den Beruf des letztgenannten weist vielleicht auch die an den steinernen Bau angelehnte Leiter hin (die vom künstlerischen Standpunkte störend wirkt). Steinblock und Mühlstein[1] dagegen versinnbildlichen wohl den gleichfalls saturninischen Beruf des Steinmetzen. Es scheint, daß Dürer hier in Abhängigkeit von den sogenannten Planetenkinder-Bildern steht, namentlich von den Fresken im Salone von Padua, die auch die verschiedenen Eigenschaften und Berufe der Saturnkinder in einem Bilderzyklus darstellen. Zu diesen dem Saturn zugeordneten Tätigkeiten gehörte auch nach mittelalterlich-scholastischer Auffassung, die jedem der sieben Planeten eine der sieben freien Künste entsprechen ließ, die Astronomie,[2] welche später ihren Platz an eine andere der *artes liberales*, an die Geometrie abtrat. Die Zuteilung der Geometrie in ihrer übertragenen theoretischen Bedeutung soll sich aus dem Charakter des alten Saturn als Erdgott erklären, der noch bei Abû Maʿšar die „Schätzung der Sachen und Teilung der Ländereien“ (Erdmessung = Geo-metrie) bezeichnet. So wie der Zirkel auf Dürers Kupferstich den Mittelpunkt des Blattes einnimmt,[3] ist die Geometrie die Grundlage der übrigen symbolisch illustrierten Saturnberufe. Der Planetendämon wurde selbst bisweilen[4] mit dem Attribut des Zirkels abgebildet; er „sendet uns die Geister, die uns lernent geometria“, heißt

1) Der Zusammenhang zwischen Dürers „Mühlstein“ und den dem Saturn zugehörigen λίθοι μυλῖται einer alten astrologischen Quelle (zitiert bei Roscher, a. a. O. Gemeint ist ein Lavastein, aus dem diese Mühlsteine vorzugsweise hergestellt wurden) scheint den Verfassern fraglich. Sie neigen eher dazu, den Stein für einen großen Schleifstein zu halten, wie er auch auf dem Fresko im Salone von Padua vorkommt.

2) Der Regenbogen und der Komet des Dürerstiches scheinen auf die Astronomie hinzuweisen.

3) Der Zirkel in der Hand einer menschlichen Gestalt illustriert den Sieg, den der Humanismus über die religiöse Gebundenheit des Mittelalters errungen hatte. An Stelle Gott-Vaters mit dem Zirkel in der Hand, wie ihn Bilder dieser früheren Zeit zeigen, tritt jetzt der Mensch im Bewußtsein seiner schöpferischen Fähigkeiten.

4) So in einer Tübinger Handschrift des fünfzehnten Jahrhunderts (Panofsky-Saxl, Abb. 25). In einer alchimistisch-rosenkreuzerischen Schrift aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts findet sich eine Darstellung des Saturn (oder Hermes) mit einer Sense und einem Zirkel in den Händen (siehe H. Silberer: Probleme der Mystik und ihrer Symbolik. Wien 1914, S. 124).

es in einer deutschen Handschrift vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Panofsky und Saxl ziehen auch noch zur Bekräftigung ihrer Anschauung von der zentralen Bedeutung der Meßkunst eine Stelle aus Dürers Schrift „Unterweisung der Messung" heran, deren Abfassung in die Zeit der Entstehung der „Melancholie" (1514) fiel: „Demnach hoff ich, dies mein Fürnehmen und Unterweisung werde kein Verständiger tadelen, dieweil es aus einer guten Meinung und allen Kunstbegierigen zu Güt geschicht und auch nicht allein den Maleren, sondern Goldschmieden, Bildhaueren, Steinmetzen, Schreineren, und allen den, so sich des Maß gebrauchen, dienstlich sein mag."[1] Im Sinne Dürers meinen also die beiden Verfasser, Zirkel und Schreibzeug als Repräsentanten der reinen Geometrie, das Handwerksgerät als Symbol der angewandten und den polyedrischen Block (der auch auf die Steinmetzentätigkeit hinweist) als Vertreter der darstellenden Geometrie auffassen zu dürfen. Dazu stimmt, daß die Mathematik nicht nur in dieser Zeit als die vornehmste Wissenschaft galt,[2] sondern auch in Dürers Schätzung den höchsten Rang einnahm. Eine gewisse Schwierigkeit bildet noch die Deutung des Tiegels und der dazugehörigen Kohlenzange. Hält man sich an die Dürerische Stelle, so könnten die beiden Geräte auf den Beruf des Goldschmiedes bezogen werden, der in einer Verbindung mit der Geometrie steht, aber freilich dem Saturn nicht untergeordnet ist (Goldschmiede sind angeblich durch die Venus beeinflußt). Obgleich die geistige Einheit durch die Interpretation Giehlows gestört würde, der alchimistisches Werkzeug in den zwei Gegenständen erblickt, so erscheint uns seine Deutung doch plausibler; denn die Alchimie als magische oder schwarze Kunst hat zwar keine Verbindung mit der Geometrie, gehört hingegen zu den Saturnberufen.[3] Die Melancholie, dieses fragwürdige Geschenk des Planetengottes Saturn an seine Kinder, ist und bleibt ja das eigentliche Thema des Dürerischen

1) Lange-Fuhse: Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 181.

2) Ein Sprichwort dieser Zeit lautete: „Das Gold wird durchs Feuer erprobt, der Geist durch Mathematik."

3) Eine ganze Anzahl von Dingen auf Dürers Blatt kann bei einigem guten Willen auch als zum alchimistisch-freimaurerischen (rosenkreuzerischen) Symbolkreis gehörig betrachtet werden. So der Zirkel, das Winkelmaß, die Schlüssel, die Kugel, der Stein, die Leiter, der Turm (als Tabernakel), der Regenbogen, der Komet (das hermetische *sperma astrale*). Die Schwärze des Gesichtes der „Melancholie" würde im Sinne der Alchimie der Introversion und dem (ersten) mystischen Tod entsprechen. Vgl. zu der ganzen Zeichen- und Bildersprache H. Silberer: Probleme der Mystik und ihrer Symbolik, passim. Die Beziehung Dürers zur „königlichen Kunst" wäre freilich erst zu beweisen.



Dürers „Melencolia I“



Dürers Mutter Barbara

Blattes und deshalb kommt der Meßkunst, mag auch Dürer ihren wesenhaften Zusammenhang mit dem scharfsinnigen und erfinderischen Geiste des Melancholikers betonen, im Programm des Stiches doch nur eine sekundäre Bedeutung zu. Auf die saturninische Meßkunst im weiteren Sinne weisen nach der Ansicht Panofsky-Saxls auch die Wage und die Uhr (als Zeitmesserin) hin. Was die Wage anbelangt, so berufen sich die beiden Forscher auf folgende Stelle in der lateinischen Übersetzung des Saturntextes des Abû Ma'šar: „*Eius (sc. Saturni) est . . . rerum dimensio et pondus.*" Ob die Glocke, die die Tageszeiten verkündigt, in einen Vorstellungskreis mit der Uhr gehört oder eine selbständige Bedeutung besitzt (etwa als „Glöckchen des Eremiten"), läßt sich nicht mit Sicherheit ausmachen.

Wenden wir uns nunmehr der Betrachtung der drei Lebewesen[1] — der Frau, des Puttos und des Hundes — zu. Daß zwischen ihnen eine besondere Beziehung besteht, haben auch Panofsky und Saxl erkannt, und zwar scheint der abgemagerte, zusammengekauerte Hund die gleiche depressive, tatenlose Stimmung wie die in sich versunkene Frauengestalt auszudrücken, während das Engelsknäblein, dessen Stellung fast der der „Melancholie" entspricht, die gegensätzliche — manische — Phase durch seine eifrige intellektuelle Tätigkeit verkörpert. Die Frage nach dem Inhalte dieser Tätigkeit ist hier dem Beschäftigtsein schlechthin gegenüber von nebensächlicher Bedeutung. Untersteht zwar auch der Hund nach astrologischer Auffassung nicht dem Saturn, sondern dem Jupiter, so besitzt er doch sowohl im Sinne Giehlows als auch Panofsky-Saxls eine innere Verwandtschaft mit der saturninischen Melancholie. Für Giehlow ist er der Träger der hieroglyphischen[2] Bedeutung der Milz, „die so wichtige Funktionen bei der Bildung des *humor melancholicus* versieht. Als Hieroglyphe für einen Propheten hat der schlafende Hund der Melencolia eine mystische Bedeutung; sein Bild ist ein Glied in jener Kette von Vorstellungen, die über ihn als mittelalterliches Symbol der Dialektik bis zum Schakal der ägyptischen Priester zurück und weiter vor bis zum Pudel des Faust reichen" (a. a. O. 1904, S. 76). Panofsky-Saxl, die mit Recht den Versuch Giehlows als mißlungen betrachten, den Sinn des ganzen Dürerischen Blattes mit Hilfe der Hieroglyphika des Horapollon zu entziffern, lehnen auch im einzelnen eine ausschlaggebende Beeinflussung Dürers durch die hieroglyphische

1) Über das vierte Lebewesen, die Fledermaus, siehe weiter unten.

2) Giehlow hat außer den Hund nur das Schreibzeug mit dem Horapollon in — keineswegs einwandfreie — Verbindung zu bringen vermocht. (Siehe Panofsky-Saxl, S. 65, Fußnote 1.)

Bedeutung des Hundes bei Horapollon ab und verweisen auf die zur Zeit des Künstlers herrschende Auffassung von dem Hunde als einem ebenso melancholischen als begabten Geschöpf. Dieser unmittelbare Eindruck — den wenigstens einige Hunderassen tatsächlich hervorrufen — ermöglichte es Dürers Künstlerschaft, ein Lieblingsbegleittier[1] als Mittel zur Verstärkung einer subjektiven Stimmungswirkung zu verwenden. Was endlich die geflügelte Frauengestalt der Melancholie selbst anbelangt, so stellt diese nicht mehr eine bestimmte Person, den *„Melancholicus"* oder die *„Melancholica"*, in genrebildhaft-allegorischer Weise dar, sondern in echt symbolischer Art das personifizierte Wesen eines seelischen Zustandes, der ebensowohl eine vorübergehende Stimmung wie auch die eigentümliche Äußerung einer melancholischen Veranlagung oder einer melancholischen Erkrankung sein kann. (Panofsky-Saxl, S. 68.)

IV

Saturn, Melancholie und Analcharakter

Wer auch nur einen Begriff von den Entstehungsbedingungen eines Kunstwerks besitzt, noch dazu eines solchen wie Dürers „Melancholie", das eine so starke, geheimnisvolle, mit der Bewußtseinspsychologie niemals hinlänglich zu erfassende Wirkung auf den Betrachter ausübt, wird keinen Augenblick glauben, daß der Kupferstich etwa bloß die bildliche Darstellung astrologischer und medizinischer Vorstellungen über den Saturn und die Melancholie ist, mit denen der Künstler durch seine humanistischen Freunde bekanntgemacht wurde. Damit ein von persönlichem Leben erfülltes, wirkliches Kunstwerk geschaffen werde, muß eine bestimmte psychische Verfassung der Anregung von außen entgegenkommen, muß der Künstler spüren, daß hier eine Möglichkeit vorliegt, unbewußte Wunschregungen zu beleben und zu befriedigen, unbewußter Konflikte durch Gestaltung Herr zu werden. Nur aus solchen Antrieben heraus wird auch Dürer zum Grabstichel gegriffen haben. Ist es aber nicht für einen Heutigen unmöglich, ohne wirklich durchgeführte Analyse die geheimen Motive zu erforschen, die im Künstler vor mehr als vierhundert Jahren wirksam waren? Fließen doch

1) Ein Hund erscheint auf allen drei Meisterstichen Dürers. Der friedlich schlummernde Hund des Hieronymus paßt ebensogut in die stille Stube des Heiligen wie das halbverhungerte Tier in den unbegrenzten Raum um die „Melancholie". Dürers Hundeliebe war sicherlich auch durch unbewußte Komplexe determiniert.

gerade bei Dürer die Kenntnisquellen recht spärlich; seine eigenen schriftlichen Aufzeichnungen, ungelenk und trocken, verraten im allgemeinen wenig von seinem Innenleben. Nur die Psychoanalyse, die uns auf kleine und kleinste Zeichen achten gelehrt hat, vermag in dieser Dunkelheit unsere Führerin zu sein; freilich wird es sich bei den Ergebnissen immer nur um einen größeren oder geringeren Grad von Wahrscheinlichkeit handeln, dem der psychoanalytisch Unerfahrene zögern wird Glauben zu schenken. Als Vorbild mag uns eine Untersuchung wie Freuds Studie über „Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci"[1] dienen, die durch intuitive Kombination verstreuter, nicht eben zahlreicher Züge aus dem Leben und Schaffen des großen Mannes ein tieferes Verständnis seines in seiner Persönlichkeit wurzelnden Schicksals und seiner Leistungen ermöglicht hat. Allerdings hat Freud ausdrücklich das bedeutsame Problem der künstlerischen Begabung als psychoanalytisch unzugänglich erklärt. Auch Panofsky-Saxl haben sich nicht dem Eindruck zu entziehen vermocht, daß hier mehr vorliegt als „ein, wenn auch noch sehr veredeltes, Temperaments- oder Krankheitsbild" und daß der Künstler die drei anderen „Komplexionen" deswegen nicht dargestellt hat, weil er sich eben mit ihnen nicht identifizieren konnte. Sie bezeichnen unter Hinweis auf die melancholische Veranlagung Dürers den Kupferstich als ein geistiges Selbstporträt: „es ist das Antlitz des alten Saturn, das uns anblickt, allein wir haben ein Recht, darin auch Dürers Züge wiederzuerkennen" (a. a. O. S. 76).

Welches ist aber der psychologische (nicht astrologische) Zusammenhang zwischen dem Planetengott und der Melancholie eines Dürer? In den Lichtstrahlen, die die Psychoanalyse auf „das Antlitz des alten Saturn" fallen läßt, entdecken wir plötzlich vertraute Züge, die die innere Beziehung zur Melancholie erklären. Saturn-Kronos ist eine Vaterfigur, deren polare Charakteristik sich aus der Ambivalenz[2] der anal-sadistischen Entwicklungsstufe ableitet. Ein besonders hohes Maß von Ambivalenz eignet nun sowohl der Melancholie als auch der (von depressiven Verstimmungen begleiteten) Zwangsneurose,[3] zwei Krankheitsformen, die durch das Verharren der Libido auf der anal-sadistischen Stufe ausgezeichnet sind.

1) Ges. Schriften, Bd. IX.

2) Für die Ambivalenz des Kronosbegriffes verweisen wir auf unsere früheren Ausführungen. Die dem Saturnkind empfohlene *amor fati* bedeutet psychoanalytisch die feminine Unterwerfung unter die Vater-Imago.

3) Vgl. hiezu K. Abraham: Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido. (Neue Arbeiten zur ärztlichen Psychoanalyse II), 1924, S. 9.

In Anlehnung an eine von Róheim[1] angeführte Äußerung Freuds könnte man auch sagen, daß in der Melancholie der mythologische Kampf zwischen Zeus und Kronos ins Ich introjiziert wurde und als Konflikt zwischen Aktual-Ich und Ich-Ideal weiterlebt. Prüfen wir nunmehr mittels unserer neuen psychoanalytischen Erkenntnis die astrologische Hauptquelle der mittelalterlichen Saturnauffassung, den arabischen Text des Abû Maʿšar. Einleitend möchten wir noch daran erinnern, daß die astrologische Wissenschaft auf Grund der magischen Methode der Analogie und der antiken Lehre von den Urqualitäten (warm — feucht — kalt — trocken) die schwarze Galle mit der Erde und dem Saturn in Entsprechung gesetzt hat, da alle drei als eine Kombination von Kälte und Trockenheit aufgefaßt wurden. Nun ist die Erde, wie wir seit Ferenczis vortrefflicher Arbeit „Zur Ontogenie des Geldinteresses"[2] wissen, als ein Kotsymbol zu betrachten und das gleiche gilt hier wohl auch von der schwarzen Galle, die ja übrigens in tatsächlicher physiologischer Beziehung zum Darminhalt steht.[3] Die Eigenschaften der Kälte und Trockenheit sind Reaktionsbildungen des zunehmenden Reinlichkeitssinnes auf die vom Kinde ursprünglich geschätzten Qualitäten der Wärme und Feuchtigkeit der Fäzes. Wir dürfen demgemäß auch das dritte Glied in der Reihe, das kalte, trockene Gestirn Saturn, als Kotsymbol bezeichnen. Vielleicht mindert sich das Befremden über diese Interpretation, wenn wir darauf hinweisen, daß ein anderes Gestirn, der Mond, abgesehen von seiner Mutter- und Phallusbedeutung,[4] für das Unbewußte auch ein urethroanales Symbol darstellt. Die anale[5] Symbolik des Vollmondes ist wohl die bewußtseinsfähigste und geläufigste und leitet sich vor allem aus der runden Gestalt, sekundär vielleicht auch aus den dunkeln Mondflecken (= Kot) ab. Die Beziehungen zwischen Mond, Wasser, Urin und Feuer hat G. Róheim neuerdings an der Hand eines reichen Sagenmaterials ausführlich erörtert (a. a. O. 442 f.). Daß der „brennende" Harnreiz sich im Traum in einer Feuersymbolik äußert, hat die psychoanalytische Forschung schon vor langer Zeit erkannt. Das Feuer hat anderseits auch bisweilen exkrementelle Bedeutung;[6] so in den mexika-

1) G. Róheim: Nach dem Tode des Urvaters. Imago IX (1923), S. 92.

2) S. Ferenczi: Bausteine zur Psychoanalyse. 1927, I. Bd., S. 109 f.

3) Cabanis' Satz: „Das Gehirn scheidet Gedanken aus wie die Leber Galle", wäre noch dahin zu ergänzen: wie der Darm die Exkremente.

4) G. Róheim: Mondmythologie und Mondreligion. Imago XIII (1927), S. 536.

5) Vgl. auch W. Stekel: Die Sprache des Traumes. Wiesbaden 1911, S. 262, Fußnote 1.

6) Kann nach E. Jones auch Flatus symbolisieren.

nischen Bilderschriften, wo interessanterweise die Ackererde in der nämlichen Art wie die Kriegshieroglyphe Atl-Tlachinolli gezeichnet wird, die ein urethroanales (Feuer — Wasser) Symbol ist.[1] Da die Gestirne in erster Linie als feurige Körper betrachtet werden, mag diese Anschauung ein assoziatives Mittelglied für deren urethroanale Symbolik abgegeben haben. Aus dem innigen Zusammenhang zwischen urethraler und analer Funktion erklärt sich wohl auch die „amphimiktische"[2] Symbolik des Mondes und des Saturn. Den Beweis für die Beziehung des Saturn zur Urethralität werden wir im folgenden erbringen. Wir wollen nunmehr die dem Saturn und den von ihm angestrahlten Menschen zugeschriebenen Eigenschaften und Zuordnungen nach ihrer Herkunft aus analer, urethraler und sadistischer Quelle klassifizieren. Als Grundlage dient uns der mehrfach erwähnte Saturntext des Abû Maʿšar. Vorausgeschickt sei, daß sich die meisten Bestimmungen aus den mythologischen Saturn-, Kronos- und Chronosvorstellungen (Vaterkomplex) ableiten lassen und nur wenige bloß auf Erkenntnisse der antiken Astrologie zurückgehen (vgl. Panofsky-Saxl, II. Anhang); aus diesem Grunde und mit Rücksicht auf die besonderen Beziehungen zwischen Sadismus und Analerotik lassen sich auch zahlreiche Bestimmungen in mehr als eine Rubrik einreihen.

Anal:[3] Kalt, trocken, bitter, schwarz, schwer, stinkender Wind, ißt viel, treu in der Liebe (= beharrlich, ausdauernd), Arbeiten des Pflügens und der Landwirtschaft, Besitzer der Landgüter, Gedeihen der Ländereien, Bautätigkeit,[4] Wohnstätten, Schätzung der Sachen und Teilung der Ländereien, Menge des Besitzes und der Landgüter, Geschenke, Traurigkeit, Einsamkeit, Menschenscheu, Wahrhaftigkeit (moralische Reinlichkeit), Langsamkeit und Bedächtigkeit, Verständnis, Erfahrung, vieles Nachdenken,[5]

1) Alice Bálint: Die mexikanische Kriegshieroglyphe Atl-Tlachinolli. Imago IX (1923), S. 403, 411.

2) S. Ferenczi (Versuch einer Genitaltheorie. Internationale Psychoanalytische Bibliothek, Bd. XV, 1924) versteht unter *Amphimixis* die Aneinanderlehnung analer und ruethraler Tendenzen.

3) Unerläßlich zum Verständnis des Folgenden ist die Kenntnis der wichtigsten psychoanalytischen Arbeiten über den Analcharakter. (Freud: Charakter und Analerotik. Ges. Schriften, Bd. V. E. Jones: Über analerotische Charakterzüge. Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse. Bd. V, 1919. K. Abraham: Ergänzungen zur Lehre vom Analcharakter. In: Psychoanalytische Studien zur Charakterbildung. Internationale Psychoanalytische Bibliothek, Bd. XVI, 1925.)

4) Saturn gilt schon bei den Astrologen der Kaiserzeit als „Herr der Hölzer und Steine". Steine und Hölzer sind Umwandlungsprodukte des infantilen koprophilen Interesses. Vgl. auch Jones, a. a. O. S. 88.

5) Die guten intellektuellen Eigenschaften sind vor allem dem „Zwangscharakter" eigentümlich, den ein Vorwiegen der analen und sadistischen Triebkomponente aus-

Fernsein des Sprechens, Stolz, Anmaßung und Prahlerei, Beharrlichkeit und Festhalten an einem Weg, schwerfällige Leute, Furcht, Schicksalsschläge, Sorgen und Trauer, Trübsal, große Armut, Tote, Erbschaften,[1] Totengräber, Leichenschänder, Friedhofsdiebe, alte Dinge, Geizige, Leute, welchen die Weiber am Herzen liegen (Beziehung zum Geldkomplex?), Gerber,[2] Leute, welche die Dinge zählen, Zauberer (schwarze Kunst, Alchimie), Eunuchen, langes Nachdenken, Wortkargheit, Geheimnisse, er teilt niemanden mit, was er denkt oder empfindet und läßt es niemanden merken, er kennt jede dunkle (geheimnisvolle) Sache, Elend, Fragen der Langweile.[3]

Urethral:[4] Feuchtigkeit, Arbeiten der Feuchtigkeit, Wasser und Flüsse, Seereise.

Vaterkomplex:[5] Großväter, Väter und ältere Brüder, Scheiche, rauh (dicht behaart), Verständnis, Erfahrung, vieles Nachdenken, Zauberei, Vornehme und Sklaven, Reitknechte (?), Aufrührer, Plebs, Eunuchen, Entehrte, Räuber,[6] Täuschung, List, Ränke, Fesseln, Fußfesselung, Gefängnis, Elend, diejenigen,

zeichnet. Die oben erwähnte Bezeichnung der Kontemplation oder geistigen Konzentration als *compressio* verrät die „Analisierung" des Denkaktes.

1) Nach E. Jones (a. a. O. S. 82) ein Kotsymbol. Die Gedankenverbindung führt über den Begriff des hohen Wertes und über die Vorstellung der endgültigen Trennung von etwas, der „Hinterlassenschaft".

2) „Die Lederarbeit gehört, wie die deutschen Kalender sich ausdrücken, zu den ‚Gewerben, die da stinken', und diese wiederum gehören zum Saturn, weil er selbst stinkend war — entweder in seiner Eigenschaft als Totengott oder aber ... in seiner Funktion als Saturnus Stercutius oder Sterculius, d. h. als Gott des Ackerdüngers" (Panofsky-Saxl, S. 60).

3) Die Disposition des anal-sadistischen Typus zur Langweile wurde von mir in einem in der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung am 7. März 1928 gehaltenen (noch nicht veröffentlichten) Vortrag über „Die Reaktion auf das Neue" behandelt.

4) Vielleicht enthalten die vom Saturn beherrschten Tierkreiszeichen Steinbock und Wassermann einen Hinweis auf die anal-sadistische und urethrale Natur des Sterndämons. Der magische Experimentator L. Staudenmaier („Die Magie als experimentelle Naturwissenschaft", Leipzig 1912) behauptet ja, daß gewisse boshafte, als Bocksgestalten personifizierte Teilseelen an die Funktion bestimmter Darmpartien gebunden seien (S. 72, 112). Nach Luthers Behauptung könne der Teufel vertrieben werden, wenn man einen Wind lasse.

5) Die für das Greisenalter charakteristische Regression zur anal-sadistischen Stufe läßt es verständlich erscheinen, daß anal-sadistische Charakterzüge in Beziehung zum Vaterkomplex treten.

6) Anspielung auf die Entmannung und den Sturz des Kronos. — Sowohl der Saturn als auch dessen Kind, der Melancholiker, werden bisweilen als Stelzfuß (Anspielung auf die Entmannung) abgebildet. Saturn wird auch als hinkender Mann, mit der Sichel in der Rechten (Attribut des römischen Saatengottes Saturn und Werkzeug, mit dem Kronos Uranus entmannte) geschildert.

die einander bekämpfen, ißt viel, schwierige Lage, Schikanen, Bedrängnis, Verderben, lange Abwesenheit von der Heimat, weite, schlimme Reisen, Tote, Totenklage, Erbschaft, Verwaisung.

Sadismus: Moralische Schlechtigkeit, geheimer Haß, Schaden, Hochmut und tyrannisches Wesen, Stolz, Anmaßung und Prahlerei, diejenigen, welche sich die Menschen dienstbar machen und die Herrschaft lenken, jederlei Anwendung von Bösem, Gewalt, Vergeltung und Zorn, diejenigen, welche einander bekämpfen, Fesseln, Fußfesselung, Gefängnis, wünscht niemandem etwas Gutes, Entehrte und Räuber, wenn er zornig wird, kann er sich nicht beherrschen, Schikanen, Bedrängnis, Verderben.

Unbestimmt: Unterpfand (mythologisch nicht belegt. Im Zusammenhang mit den Fußfesseln erwähnt. Das Saturnbild in Rom trug wollene Fesseln. Beziehung zur Kastration?)

Im Hinblick auf eine für die Deutung des Dürerischen Stiches wichtige Bestimmung sei noch ein den Saturn betreffender deutscher Kalendertext, der fast aus demselben Jahre stammt wie die „Melencolia", angeführt:[1] „Saturnus der höchst oberst Planet ist mannisch, bös, kalt und trucken, ain veind des Lebens und der Natur, ain bedeuter der münich, ainsiedel, claussner, der ser alten leut. Melancolici, hefner, ziegler, ledergerber, Schwartzferber, permenter, der ackerleut, klayber, badreyber, Schlot- und winkelfeger und alles schnöden volcks, die mit stinkenden wasserigen unsaubern dingen umgehn. Er bezaichet aus den Künsten die Geometrei; die alten köstlichen vesten Ding und werck der Stete vesst und hewser . . ." Psychologisch bemerkenswert erscheint in dieser Aufzählung die Zusammenstellung der Melancholiker mit den Leuten, die ein mehr oder weniger unsauberes Gewerbe ausüben, ferner die Erwähnung der Geometrie, einer rein formalen Wissenschaft, unmittelbar im Anschluß an die Letztgenannten. In anderen Schriften[2] erscheint die Geometrie (Erdmessung) in Verbindung mit der Geographie (Erdbeschreibung) und Agrikultur (Erdbebauung) dem Saturn unterworfen. Zweifellos stellt ja das Interesse für Geometrie eine hochgradige Sublimierung analer Interessen dar und gleichzeitig eine Reaktionsbildung auf das Verhalten zum Kot und seinen Symbolen, wie ja überhaupt alles Messen (auch Zeit- und Wertmessen) in dieser Sphäre wurzelt; daneben

---

1) Leonhard Reynmann: Nativitet-Kalender, Nürnberg 1515. Fol. D II V. (Bei Panofsky-Saxl, S. 62, Fußnote 3.) Auch Giehlow ist bereits auf diese Stelle aufmerksam geworden.

2) So in Giulio Camillos „Idea del Teatro" (Florenz 1550, p. 45 f. — Zitiert bei Panofsky-Saxl, S. 63, Fußnote 2).

dürfen natürlich nicht die anderen sexuellen Quellen[1] (Schautrieb, Berührungsdrang, namentlich in bezug auf den Körper der Mutter = Erdmutter) vernachlässigt werden. Im Sinne I. Hermanns[2] wäre man versucht, auch als fakultogenen Faktor bei der geometrischen Begabung die konstitutionell verstärkte Handerotik anzusprechen. Die Beherrschung der äußeren Formen unter Vernachlässigung des Inhaltlichen scheint, als Reaktionsbildung betrachtet, eine Quelle in dem infantilen manuellen Spiel mit den Fäkalmassen zu besitzen. Dieser Formalismus hängt vielleicht auch mit dem Todeskomplex zusammen, wie auf Grund der Eigenschaften des Kalten und Toten bereits Hermann vermutet hat, der allerdings nicht die durch den Sadismus hergestellte Verbindung des Todestriebes mit der analen Sphäre (aus der das Formale reaktiv hervorgeht) und die unbewußte Identifizierung von Leiche und Fäzes[3] in Betracht zu ziehen Anlaß hatte. Die eigentliche Handerotik äußert sich primär in dem Wunsche des Kindes, sich an die Mutter anzuklammern, ihre Formen abzutasten, liefert auch einen Beitrag zur Schaulust und wird später zum formalen Talente[4] sublimiert. Ein paar Beispiele, die ich einer verdienstlichen Arbeit der Frau Dr. H. v. Hug-Hellmuth über „Einige Beziehungen zwischen Erotik und Mathematik"[5] entnehme, mögen die vorhergehenden Behauptungen unterstützen und eine

---

1) Ich führe eine bezeichnende Stelle aus Multatulis Briefen (herausgegeben von W. Spohr, 2 Bände, S. 72 f.) an: „...Ich hoffe, ich hoffe, eine vereinfachte Methode für die Trigonometrie zu finden. Alle Schüler werden mir dankbar sein. Ich habe noch viele andere Dinge von dieser Art zu untersuchen. Es ist herrliche Poesie, das Aufheben des keuschen Gewandes der Natur, das Suchen nach ihren Formen, das Forschen nach ihren Verhältnissen, das Betasten ihrer Gestalt, das Eindringen in die Gebärmutter der Wahrheit. Siehe da die Wollust der Mathematik!

Und — ich Tor — ich bin ihr Freund! Wahrlich, sie stößt mich nicht zurück, ergibt sie sich gleich nicht mühelos. Just Mysterium genug, um gewünscht und begehrt und angebetet zu bleiben. Nicht genug, um den stürmischen Bewerber mutlos zu machen. Ich habe ihre Fußknöchel, ihre Knie gesehen, ja die Hüfte und die Lenden, dann und wann... aber, aber, dann stößt sie mich weg und flieht dahin, Daphne, die sie ist, Sylphe, die sie ist, Irrlicht, Courtisane, Jungfrau... Und bei alledem die große, mächtige Isis, die Frau Jehovah, die ist, war und sein wird, unveränderlich, unantastbar, unvernichtbar: das Sein, die Wahrheit."

2) I. Hermann: Gustav Theodor Fechner. Imago XI (1925) S. 407 f.

3) Siehe E. Jones: Einige Fälle von Zwangsneurose. Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen, IV (1912), S. 582; ferner K. Abraham: Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido, S. 32, und G. Róheim: Nach dem Tode des Urvaters, S. 109, Fußnote 3.

4) Die Hand wird auch eine Dienerin des nach außen gewendeten Todestriebes, der mit dem Formalismus in Beziehung steht (I. Hermann).

5) Imago IV (1915), S. 66 f.

Deutung des Dürerischen Stiches vorbereiten helfen. Hug-Hellmuth verweist einmal darauf, daß sich die Wissenschaft der Geometrie noch heute in den meisten Sprachen der Ausdrücke Schenkel, Sinus, Nabelpunkt (bei gewissen gekrümmten Flächen) bedient. Die Wissenschaft selbst wird als Weib personifiziert. Solchen Personifikationen begegnet man schon bei indischen Mathematikern; wir finden sie wieder in einem im sechzehnten Jahrhundert erschienenen Werk, in der „Margaritha Philosophica" des Karthäuserpriors Gregor Reisch. Auf dem Titelbilde jenes Teiles, der die Geometrie behandelt, hält eine weibliche Gestalt, die die Geometrie darstellt, in der Rechten einen Zirkel, mit dem sie Längen an einem Fasse abzumessen im Begriffe steht; auf diesem liegt ein eingeteilter Maßstab, ein Hinweis auf die Visierkunst. In der Linken hält sie einen als Winkelinstrument zu benützenden Quadranten. Hug-Hellmuth bemerkt hiezu: „Daß Frau Geometria die Abmessungen gerade an einem Fasse vornimmt, kann nicht allein einen Hinweis auf den praktischen Wert ihrer Kunst bedeuten. Berücksichtigen wir die symbolische Bedeutung hohler Körper im Traume, so haben wir damit vielleicht die unbewußte Absicht des Verfassers erraten." In Kaestners Geschichte der Mathematik (II. Bd., S. 663) findet sich ferner folgende Stelle: „Ein Bild Typus Geometriae. Eine Matrone, gar nicht so hübsch wie die Musik, hält in der linken Hand ein geometrisches Quadrat, in der rechten einen Zirkel, vor ihr ein Faß mit Visierstabe längs darüber, im Hindergrund ein Schiff mit Rudern."

Die angebliche besondere Begabung des saturninischen Menschen (des Melancholikers) für mathematisches Denken überhaupt[1] hat im Mittelalter im dreizehnten Jahrhundert eine interessante psychologische Begründung durch den Scholastiker Heinrich von Gent gefunden, der gegen den Aristotelismus des Albert von Bollstädt und Thomas von Aquino eine dem augustinischen Platonismus angenäherte Lehrweise verteidigte. Er unterscheidet zwei Arten von Menschen: die rein metaphysisch gerichteten Geister, deren Denken von allen anschaulichen Bedingungen befreit ist, und die anderen, die eine Vorstellung nur denken können, wenn sie das Vorgestellte räumlich anzuschauen vermögen: „Ihr Intellekt kann nicht hinaus über die Grenze ihrer Anschauung ... sondern was immer sie denken, ist etwas Räumliches (Quantum) oder besitzt doch einen Ort im Raume wie der

1) Das Interesse für Mathematik, das Melancholiker zeigen sollen, mag sich vielleicht auch manchmal daraus erklären, daß die der Linderung ihrer abergläubischen Saturnfürchtigkeit dienende Astrologie die mathematische Methode anwendet.

Punkt. Daher sind solche Leute melancholisch und werden die besten Mathematiker, aber die schlechtesten Metaphysiker, denn sie vermögen es nicht, ihren Geist emporzuspannen über die räumliche Vorstellung, auf der die Mathematik beruht." Der neuplatonische Humanist Pico della Mirandola führt diese Stelle in seiner Apologie *(Apologia, de descensu Christi ad inferos disputatio)* an und daraus leiten Panofsky und Saxl (S. 72 f.) die Vermutung ab, daß Dürer auf dem Wege über die deutschen Humanisten mit der Anschauung Heinrichs von Gent bekannt wurde. In diesem Zusammenhange zitieren sie auch einen mehr scherzhaft gemeinten Ausspruch Luthers: „Die Artzney macht Krancke, die Mathematic Travrige, und die Theology Sündhaffte Leut." Die theologisch begründete Theorie des Scholastikers erklärt also den Zusammenhang zwischen Melancholie und mathematischer (wohl mehr: geometrischer) Begabung damit, daß der visuelle Typus (Beziehung zum infantilen Schautrieb?) unfähig ist, die Ideen, etwa die eines extramundanen „Nichts" oder einer intramundanen „Existenz ohne Körper" (z. B. eines Engels), zu erfassen, und deshalb (aus religiösen Motiven) melancholisch wird. Liegt hier nicht vielleicht die Rationalisierung eines unbewußten Konnexes zwischen verbotenem Schauen und Schuldgefühl vor?

Im Rahmen des allgemeinen Problems Talent und Psychopathie hat übrigens die psychiatrische Wissenschaft auch die Verknüpfung von mathematischer Genialität und Psychopathie hervorgehoben. P. J. Möbius[1] fand gerade unter Mathematikern sehr viele Psychopathen und W. Lange-Eichbaum behauptet in seinem Werke „Genie — Irrsinn und Ruhm" (S. 345), daß auch die originellsten und bedeutendsten unter den weiblichen Mathematikerinnen ausgesprochene Psychopathinnen waren: er nennt Gaetana Agnesi und Sophie Germain.

Vom psychoanalytischen Standpunkte durchsichtiger ist die dem Alchimisten zugeschriebene Neigung zur Melancholie; sie wurzelt im analen Charakter, der sowohl dem Adepten der Goldmacherkunst als auch dem Melancholiker[2] eigen ist. In Marsiglio Ficinos „Buch des Lebens" lauscht der Melancholiker, von alchimistischen Arbeiten ermüdet, bei einer voll-

1) Über die Anlage zur Mathematik. Leipzig 1900. — Er führt (S. 128) von berühmten Mathematikern an: Ampère, Fourier, J. Bolyai, Codazzi, Leverrier.

2) Jones bemerkt in seiner Arbeit „Über analerotische Charakterzüge" (S. 76): „In jedem leicht erregbaren und chronisch mißgelaunten Menschen können wir einen falsch behandelten kindlichen Analerotiker vermuten." — Der anale Charakter scheint sich nach Abraham (Ergänzungen zur Lehre vom Analcharakter, S. 32) in manchen Fällen auch physiognomisch durch einen mürrischen Gesichtsausdruck bemerkbar zu machen.

besetzten Tafel dem Spiel eines Harfners.[1] Hier wird also die Beschäftigung mit der „schwarzen Kunst“ als für den Melancholiker typisch betrachtet. Die Bedeutung der Exkremente und der damit in Beziehung stehenden infantilen Zeugungstheorien für die alchimistische Symbolik geht aus H. Silberers wertvoller Untersuchung über die „Probleme der Mystik und ihrer Symbolik“ (S. 81, 87, 89, 92 f., 259) unzweideutig hervor. So wird die *prima materia* (Urmaterie) der Alchimie mehrfach mit dem Darmkot identifiziert, die menschlichen Fäkalien (oder eine sonstige faulende Substanz) werden als Zeugungsstoff aufgefaßt. Diese Idee spielt auch bei den Versuchen zur Herstellung des Homunculus[2] und in der Schule der sogenannten Sterkoristen[3] eine große Rolle. Eine andere Verbindung zwischen dem saturninischen Melancholiker und dem Jünger der hermetischen Kunst (oder Alchimie im weiteren Sinne) führt über den Vergleich des Menschen im Initialstadium der Demut und Ergebung mit dem Blei, dem weichen, dunkeln Metall, das den Namen des Saturn trägt (♄). Die hermetische Kunst reicht nämlich über das bloß Chemische und Physikalische hinaus, da ihr Subjectum — der Mensch ist; man könnte sie geradezu als seelische Alchimie bezeichnen.[4]

Die Wirkung der Musik als eines antimelancholischen Heilmittels (vgl. die Holzschnittillustration aus Marsiglio Ficinos „Buch des Leben“) erklärt sich wohl auch aus ihrer analerotischen Bedeutung; daß daneben durch die Macht der Töne verdrängte Wunschregungen genitalen und egoistischen Charakters befreit werden, ist natürlich ohne weiteres zuzugeben. Ferenczi[5] und namentlich E. Jones[6] haben in überzeugender Weise dargetan, daß das infantile Interesse für das Geräusch, das den Flatus begleitet, im späteren Leben zur Musikalität sublimiert werden kann; für den Erwachsenen stellt im Unbewußten die Musik symbolisch die Darmgase vor. Die abstoßendste und gröbste Vorstellung eignet sich ja gerade am besten zur Grundlage einer höchstwertigen Sublimierung. Oder wie Freud[7] es ausgedrückt hat:

1) Giehlow, a. a. O. 1903. — Siehe auch das Straßburger „Nüw Destillierbuch“. Es handelt sich dort um eine deutsche Übersetzung Ficinos.

2) Vgl. H. Silberer: Der Homunculus. Imago III (1914).

3) Saturn heißt auch Stercutius oder Sterculius als Gott des Ackerdüngers.

4) Das Verhältnis zur chemischen Praxis gleicht etwa dem der Freimaurerei zur praktischen Baukunst.

5) Bausteine zur Psychoanalyse I. S. 180.

6) Zur Psychoanalyse der christlichen Religion (Imago-Bücher, Bd. XII), S. 55. Die Bedeutung der analerotischen Zone wird auch von S. Pfeifer in seiner Arbeit über „Musikpsychologische Probleme“ (Imago IX 1923, S. 459) betont.

7) Das Ich und das Es. Ges. Schriften, Bd. VI.

„Was im einzelnen Seelenleben dem Tiefsten angehört hat, wird durch die Idealbildung zum Höchsten der Menschenseele im Sinne unserer Wertungen." Jones verweist in diesem Zusammenhange auch auf die Tatsache, daß Hermes (Merkur) nicht nur der Gott der Musik war, sondern auch der Winde, der Sprache und des Geldes. Nun hat aber der Verfasser der *„libri de Vita triplici"*, Marsiglio Ficino, gerade eine besonders innige Verwandtschaft zwischen Merkur und Saturn festgestellt (Panofsky-Saxl, S. 36, Fußnote 3).

Die Assoziation Musik — saturninische Melancholie durch das unbewußte Mittelglied: Flatus erfährt auch noch eine Bestätigung durch den Hinweis auf die übrigen antisaturninischen Heilmittel. Da heißt es, daß bei melancholischer Veranlagung der Unterleib stets durch Klistiere zu reinigen und jegliche Unmäßigkeit zu vermeiden sei; Spazierengehen, geeignete Speisen, Körpermassagen werden gleichfalls im Hinblick auf den Verdauungsprozeß empfohlen. Die Vorschreibung von Medikamenten, die aus allerlei Pflanzenstoffen bereitet werden, erfolgt aus demselben Grunde; für die Auswahl der Heilpflanzen ist auch der Geruch sehr bedeutsam, bei einigen von ihnen werden überhaupt bloß die Gerüche eingeatmet. Auch hier ist die Verbindung mit der analen Sphäre gegeben; denn die Beziehung des Geruchsinnes zur Koprophilie (Riechen der Fäzes und der Darmgase) ist der Psychoanalyse wohlbekannt und die besonders betonte Riechlust von ihr als analer Charakterzug erkannt worden.

V

Dürers Lebensgeschichte und Persönlichkeit

So vorbereitet, können wir jetzt darangehen, den symbolischen Gehalt des Dürerischen Stiches psychoanalytisch zu deuten. Der latente Sinn mancher Einzelheit der Komposition wird ja ohnedies schon beim Lesen der vorhergehenden Ausführungen klargeworden sein. Noch aber wissen wir zu wenig von der Lebensgeschichte des Künstlers. Wir müssen also zunächst das Wichtigste daraus mitteilen.

Albrecht Dürer wurde am 21. Mai 1471 in Nürnberg als drittes Kind eines armen Goldschmiedes geboren und bei der Taufe nach ihm benannt. Er galt als besonderer Liebling seines Vaters. Dieser scheint ein wortkarger, rechtlich denkender, tüchtiger Handwerker gewesen zu sein, der einen schweren Lebenskampf zu bestehen hatte und auch dem Sohne anfangs

Hindernisse in den Weg legte, bevor er sich entschloß, den fast ausgelernten Goldschmied Maler werden zu lassen. Albrecht hat ihn zweimal porträtiert. Des Malers Mutter Barbara hatte noch als halbes Kind, mit fünfzehn Jahren den über vierzig Jahre alten Mann geheiratet und gebar ihm im ganzen achtzehn Kinder. Es fällt schwer, daran zu glauben, daß sie einst „eine hübsche, gerade Jungfrau" war (wie ihr Sohn Albrecht sie nennt); denn wir kennen ihr Bild nur aus jener unheimlich realistischen Kohlenstiftzeichnung, die Dürer einige Wochen vor ihrem Tode (am 19. März, sie starb am 16. Mai 1514) von ihr angefertigt hat. Über den Eindruck, den der eingefallene Kopf der alten Barbara Dürerin macht, urteilt ein Kenner wie Heinrich Wölfflin (a. a. O. S. 1): „Jene Zeichnung ist das Bild eines Weibes, das von vielen Geburten erschöpft, in Not und Arbeit sich völlig aufgezehrt hat und das verschrumpfte Gesicht mit den schielenden, vortretenden Augen hat etwas Dumpfes und Hoffnungsloses, das fast erschreckend wirkt." Sie war sehr fromm; Albrecht Dürer schreibt in seinem Gedenkbuch,[1] daß sie stets um sein und seiner Brüder Seelenheil besorgt war und es an Ermahnungen nicht fehlen ließ. Ihre ständige Redensart war: „Geh' im Namen Christi!" Der Vater starb im Jahre 1502; zwei Jahre nach dessen Tode nahm Dürer die gänzlich mittellose Frau zu sich ins Haus. Nachdem sie neun Jahre bei ihm gewesen (was Dürer in seinem Gedenkbuch hervorhebt), erkrankte sie schwer, starb aber erst über ein Jahr später. Es verdient erwähnt zu werden, daß Dürer in seinen schriftlichen Aufzeichnungen, die im allgemeinen nur Tatsachen in trockenem Tone berichten und viele pedantische Zahlenangaben bringen, dreimal warme, ja wahrhaft ergreifende Worte gefunden hat: nach dem Tode seiner Eltern und nach der Aufhebung Luthers bei dessen Rückkehr vom Reichstage zu Worms (4. Mai 1521). In seiner Angst um das Schicksal Luthers („Und lebt er noch oder haben sie ihn gemördert, das ich nit weiß . . ." Lange-Fuhse, a. a. O. S. 165) ruft er Erasmus von Rotterdam mit leidenschaftlichem Pathos an, als Streiter Christi gegen das Papsttum aufzutreten. („Reit hervor, du Ritter Christi!") Aus dieser Stelle des Tagebuches der niederländischen Reise spricht der aufrührerische Sohn, während der liebende, von Schuldgefühl bedrückte seinen tiefen Schmerz über den Tod von Vater und Mutter dem Gedenkbuch anvertraut. Über den am 20. September 1502 erfolgten Tod des Vaters schreibt er u. a. (Lange-Fuhse, a. a. O. S. 12): „. . . Den ich todt mit großen Schmerzen ansach, des ich nit wirdig bin gewesen, bei

1) **Lange-Fuhse: Dürers schriftlicher Nachlaß. Gedenkbuch, S. 13.**

seinem End zu sein ... Der barmherzige Gott helfe mir auch zu eim seligen End. Und hätt mein Mutter eine betrübte Wittwe gelossen, die er mir allweg grosslich lobet, wie sie so ein frumm Frau wär. Deshalb ich mir fürnimm, sie nimmermehr zu lossen." Noch ausführlicher ergeht sich Dürer über den Tod seiner Mutter (Lange-Fuhse, a. a. O. S. 13). Nachdem er zunächst über ihre große Frömmigkeit gesprochen hat, fährt er fort: „... Diese meine frumme Mutter hat 18 Kind tragen und erzogen, hat oft die Pestilenz gehabt, viel andrer schwerer merklicher Krankheit, hat große Armut gelitten, Verspottung, Verachtung, höhnische Wort, Schrecken und große Widerwärtigkeit, noch ist sie rochselig [rachsüchtig] gewest." Dürer beschreibt dann in allen Einzelheiten ihr Sterben, das am 16. Mai[1] 1514 stattfand („in ihrem Tod sach sie viel lieblicher, dann do sie noch das Leben hätt"), und schließt mit den Worten: „Dovan hab ich solchen Schmerzen gehabt, daß ichs nit aussprechen kann. Gott sei ihr gnädig."

Von derartigen Gefühlsäußerungen, die dem verschlossenen Manne nur schwer zu entreißen waren, hört man nichts weder in bezug auf die Geschwister (einer seiner Brüder, Hans, war gleichfalls Maler, eine Zeitlang am Hofe des Polenkönigs tätig und in die Wiedertäuferbewegung verwickelt) noch in bezug auf die eigene Frau. Sie hieß Agnes Frei und stammte aus vermögendem Hause. Dürer hatte sie in jungen Jahren — nach der Sitte der damaligen Zeit durch Vermittlung seines Vaters — geheiratet und lebte mit ihr bis zu seinem Tode in einer durch keinerlei Leidenschaften beglückten und getrübten Ehe. Die bei Genies häufig vorkommende Kinderlosigkeit war auch sein Los. Zwischen dem Künstler und der nüchternen Frau mit den stumpfen Zügen scheint keine herzlichere Gefühlsbeziehung bestanden zu haben. Deswegen muß sie aber noch keine Xanthippe gewesen sein, als die sie bisweilen hingestellt wird.[2] Welchen Einfluß Dürers Reisen auf sein Liebesleben ausgeübt haben oder auch: inwiefern diese Reisen durch seine Erotik mitbedingt waren,[3] darüber sind höchstens Vermutungen erlaubt. Im Jahre 1495 — kurz nach seiner Vermählung — dürfte er das erstemal in Italien gewesen sein. Von der sinnlichen Luft dieses Landes ist in den Stoffen, mit denen er sich nach seiner Rückkehr beschäftigte, nichts zu spüren. Damals entstand die Holzschnittfolge der Apokalypse und der Passion des Herrn. Dazu ist freilich zu bemerken, daß man um die

1) Dürer nimmt irrtümlicherweise den 17. Mai an.

2) „Es gibt an dieser Ehe nichts zu retten; denn sie ist elend", urteilt Wilhelm Hausenstein (Albrecht Dürer. Die Neue Rundschau, August 1928).

3) Vgl. hiezu meine Arbeit: Zur Psychoanalyse des Reisens. Imago I (1912).

Jahrhundertwende allgemein den Untergang der Welt erwartete. Überall sah man Zeichen und Wunder. Es wirkt fast wie der Beginn einer Massen-Schizophrenie. Aus jener Zeit (1498) stammt auch der bekannte Spruch: „Ich leb und weiß nit wie lang, ich stirb und weiß nit wann, ich fahr und weiß nit wohin, mich wundert, daß ich fröhlich bin."

Als reifer Mann kommt Dürer im Herbst 1505 zum zweitenmal nach Italien. Die Wirkung dieser Reise scheint viel nachhaltiger gewesen zu sein. Wir wissen einiges darüber aus den Briefen, die der Künstler aus Venedig an seinen väterlichen Freund Pirckheimer schrieb. Dürers Vater war seit drei Jahren tot. Er redet Pirckheimer folgendermaßen an (Lange-Fuhse, a. a. O. S. 21): „. . . Wann ich hab kein anderen Freund auf Erden denn Euch . . . Wann ich halt euch nit anderst denn für einen Vater." Dichterische Phantasie[1] hat den Künstler mit Venezianerinnen in gefühlvolle Liebesbeziehungen bringen wollen; dem Lebemann Pirckheimer hat er keine schriftlichen Geständnisse[2] darüber gemacht (wenigstens sind keine erhalten). Bei der schwach entwickelten Objekterotik Dürers glauben wir viel eher, daß die Veränderung in seinem Triebleben fast ausschließlich seiner Kunst zugute kam. Venedig hat Dürer überhaupt erst zum Maler gemacht (Wölfflin, a. a. O. S. 9), in Venedig erwuchs auch seine an Leonardo gemahnende Forderung, daß der Maler eine vollkommene theoretische Einsicht in seine Kunst haben müsse. Ungern dachte er an seine nordische Heimat. „O wie wird mich nach der Sunnen frieren, hie bin ich ein Herr, doheim ein Schmarotzer." Fünfzehn Jahre später tritt Dürer seine dritte und letzte große Reise an. Ursprünglich zu geschäftlichen Zwecken unternommen,[3] gewann die Fahrt nach den Niederlanden, bei der der Fünfziger diesmal von seiner Frau begleitet wurde, für ihn eine große seelische Bedeutung. Er wurde wieder zum Maler (Wölfflin) und erlebte als Künstler eine Art zweiter Pubertät. In seinen Tagebuchnotizen hat uns Dürer einen ausführlichen, vom Glück des Schauens erfüllten Bericht über die Reise hinterlassen. Aber in pedantischer Weise verzeichnet er darin auch die kleinsten Geldauslagen („1 Stüber für eine Schachtel. Ich hab 4 Stüber zum Trinkgeld geben, und dem Dok-

1) Hermann Kosel in seinem Roman „Albrecht Dürer" (Berlin 1923/24). — In Nürnberg findet man das Bild einer Venezianerin von Dürers Hand (seine Geliebte)?

2) Dagegen gebraucht er in einem Brief an Pirckheimer folgende zynischen Worte über Agnes: „Und als Ihr schreibt, ich soll bald kommen, oder Ihr wollt mirs Weib kristieren (klistieren), ist Euch unerlaubt, Ihr brautt sie denn zu Tod" (Zitiert bei W. Hausenstein, a. a. O.).

3) Er wollte sich vom Nachfolger Maximilians I., dem jungen Kaiser Karl V., das Jahresgehalt neu bestätigen lassen.

tor 6 Stüber")[1] — dies auch unmittelbar im Anschluß an hochpathetische Stellen wie jene, wo Dürer, der im Herzen auf seiten der Reformation stand, Erasmus anruft, als Streiter Christi hervorzutreten. Knapp sieben Jahre nach seiner Rückkehr starb er an einem Leiden, das er sich schon auf seiner niederländischen Reise zugezogen haben soll. Näheres darüber ist nicht bekannt.

Ein Werk wie die „Melancholie", das so unmittelbar als Selbstbekenntnis wirkt, läßt das Interesse für die psychologische Artung des Schaffenden besonders begreiflich erscheinen. Zu den paar Zügen, die wir bereits angedeutet haben, wären noch folgende hinzuzufügen. Zweifellos war Dürer in der Grundstimmung depressiv,[2] gedrückt. Sein Zeitgenosse Melanchthon spricht von der *melancholia generosissima Dureri*,[3] die Wahl so ernster Stoffe wie der Apokalypse und der Passion bestätigt diese Auffassung, desgleichen ein Ausspruch Dürers über den Nutzen seiner Kunst: „Durch Malen mag angezeigt werden das Leiden Christi." Man muß freilich auch die Stimmung der damaligen Zeit berücksichtigen, um zu verstehen, in welche seelische Bedrängnis tiefer veranlagte Menschen (z. B. Luther) durch die Einwirkung einer angstvoll auf das Weltenende harrenden Umwelt geraten konnten. In seinem Gedenkbuch erwähnt Dürer einen wunderbaren Regen von Kreuzen, den er im Jahre 1503 erlebt haben will; er berichtet auch ausführlich über einen Angsttraum aus dem Jahre 1525, in dem ungeheure Wasserfluten vom Himmel herabstürzten,[4] und ergänzt die Schilderung noch durch ein Bild. Ob er sich selber für einen Melancholiker gehalten hat, ist fraglich. An einer einzigen Stelle seiner Schriften kommt das Wort Melancholie vor. In der (nicht gedruckten) Vorrede zum „Unterricht der Malerei" oder „Speis der Malerknaben" heißt es (Lange-Fuhse, a. a. O. S. 283): „Das Sechst, ob sich der Jung zuviel übte, dovan ihm die Melecoley überhand mocht nehmen, daß er durch kurzwelig Saitenspiel zu lehren dovan gezogen werd zur Ergetzlichkeit seines Geblüts." Diese Äußerung

1) Lange-Fuhse, a. a. O. S. 165.

2) Nach astrologischer Auffassung wurde Dürer unter dem Zeichen des Löwen geboren. Solche Menschen sollen immer etwas zur Melancholie neigen (O. A. H. Schmitz: Der Geist der Astrologie. München 1925, S. 228).

3) Melanchthon sagt: *De Melancholicis ante dictum est, horum est mirifica uarietas. Primum illa heroica Scipionis, uel Augusti, uel Pomponij Attici, aut Dureri generosissima est, ut uirtutibus excellit omnis generis, regitur enim crasi temperata, et oritur a fausto positu syderum* (gemeint ist die Konjunktion von Saturn und Jupiter in der Wage). Zitiert bei Warburg, a. a. O. S. 61, 62.

4) Der Traum läßt sich natürlich nicht einwandfrei deuten. Wasserträume sind im allgemeinen Geburtsträume und weisen auf infantile Enuresis hin.

erinnert auffallend an eine früher erwähnte des Arztes Constantinus Africanus, nach der die Melancholie eine Folge geistiger Anstrengung sei. Auch die Empfehlung der Musik zur Bekämpfung der Melancholie verrät den nämlichen ärztlichen Ursprung. Die falsche Verknüpfung: depressive Stimmung, verursacht durch grüblerische Gedankenarbeit (während doch in Wahrheit beides Symptome einer Krankheitsform sind), lebt noch heute in der landläufigen Auffassung fort, daß man durch bloße geistige Überarbeitung neurotisch oder gar psychotisch werde. Es war naheliegend, — schon Lange und Fuhse haben darauf in einer Anmerkung hingewiesen, — in Dürers obiger Bemerkung den Schlüssel zum Verständnis des Melancholie-Stiches zu erblicken.[1]

Bei Dürers zyklothymer Veranlagung ist es nicht weiter verwunderlich, daß wir auch in seinen Schriften und künstlerischen Arbeiten kompensatorischen Äußerungen — nicht allzu vielen — begegnen, die ihn von dem auf ihm lastenden Drucke vorübergehend befreit zeigen. Immerhin ist es charakteristisch, daß freudige Ereignisse in den Aufzeichnungen nur flüchtig erwähnt werden und die gehobene Stimmung sich künstlerisch bloß in gelegentlichen idyllischen Szenen (Maria mit dem Jesuskind, „Hieronymus im Gehäus") oder in „Aufschwüngen tragischer Erhabenheit"[2] innerhalb der Sphäre des Religiösen („Michaels Kampf mit dem Drachen", „Ritter, Tod und Teufel") auswirkt.

Eine wertvolle Analyse von Dürers Eigenart, die wir Müller-Freienfels (a. a. O. S. 242 f.) verdanken, mag uns, ergänzt durch Ergebnisse der Tiefenpsychologie, dazu dienen, das Bild des Schöpfers der „Melencolia" abzurunden. Müller-Freienfels hält Dürer für keinen eigentlichen Gefühlsmenschen, wenn auch gelegentliche Gefühlsausbrüche eher darauf schließen lassen, daß dieser starke Gefühle nur verdrängt hat. Was wir von seinen Affekten erfahren, bezieht sich auf die Eltern, auf die Religion und auf — theoretische Kunstprobleme. Seinen Mitmenschen stand Dürer jedenfalls kühl gegenüber; intime seelische Beziehungen zu einer Frau scheinen zu fehlen, über erotische Ausschreitungen anderer urteilt er streng. Wer so weder Haß noch Liebe empfindet oder wer gleichgültig scheint, weil starker Haß und starke Liebe einander die Wage halten, wird als Künstler durch Sachlichkeit und objektive Darstellung ausgezeichnet sein. „Die Objektivität des Dürerschen Geistes äußert sich inhaltlich in der minuziösen Naturtreue

1) So auch Max Friedländer in seinem Werk: Albrecht Dürer, S. 148.

2) Müller-Freienfels: Persönlichkeit und Weltanschauung. Leipzig 1919, S. 253.

und Sachlichkeit, formal im Herausarbeiten einer objektiven Form" (es ist, wie Müller-Freienfels [S. 252] mit Recht hervorhebt, die schnörkelhafte, verwirrende Form der Gotik, Dürer hat wenig mit dem Kunstideal der Renaissance zu schaffen). Als Künstler ist Dürer ein vollkommen konkreter Typ; er ist von Natur auf das Einzelne, Besondere, ja Absonderliche und auf die Vielheit eingestellt, seine unter fremdem Einfluß (Jacopo de' Barbari) einsetzenden Bemühungen um das Abstrakte und Typische, die zu seinem ursprünglichen Wesen im Gegensatze zu stehen scheinen, sind doch nicht nur „aufgepfropft" (dagegen spricht schon die jahrelange Beschäftigung), auch nicht bloße „Kompensation", sondern wohl durch unbewußte Prozesse determiniert; vielleicht haben sie als „eine Art Kompromißbildung zwischen den wiederbelebten infantilen Imagines des Unbewußten und dem in Relation zur Außenwelt verbliebenen Stück der Persönlichkeit zu gelten."[1] Jener Hang zum Formalismus, zum absoluten Ideal, zur starren Abstraktion deutet auch in diesem Zusammenhange auf ein stärkeres Hervortreten der destruktiven Komponente im Triebleben hin, namentlich nach der zweiten italienischen Reise.[2]

Was Dürers Sinnesleben anbelangt, so gehört er zweifellos dem visuell-motorischen Typus an (vielleicht „Eidetiker"[3]); sein Stil ist mehr linear-plastisch als farbig. Auch in der Theorie interessieren ihn räumliche Probleme viel stärker als Probleme der Malerei. Die Neigung zum Formalen und die plastische Begabung lassen an I. Hermanns Theorie[4] der Handerotik als Talentgrundlage (die erotisch-abtastende Rolle wird auch von den Augen übernommen) denken. Als eine Bestätigung dieser Hypothese mag vielleicht die Tatsache herangezogen werden, daß Dürer berühmt schöne Hände besaß und Hände mit besonderer Kunst zeichnete. Die intensive Einfühlung in alle Raum- und Tiefenwerte, die ungeheure Bewegtheit des

1) Siehe meine Arbeit: Psychoanalytische Anmerkungen zur Geschichte der Philosophie. Imago II (1913), S. 183. Dort wird der Aufstieg Platos zu den allgemeinen Begriffen als Regressionsphänomen infolge Versagung zu erklären versucht.

2) Wölfflin (a. a. O. S. 11) äußert die Meinung, daß Dürer seit der (zweiten) Reise nach Italien formalistisch geworden sei. Auch für Goethe bedeutete der Aufenthalt in Italien nicht die Wiedergeburt zum Künstler, vielmehr den Beginn der nüchternen wissenschaftlichen Periode. Bei Goethe haben zweifellos sexuelle Erlebnisse (Erlangung der orgastischen Potenz) den Umschwung bewirkt.

3) Nach E. Jaensch besitzen solche Menschen die Fähigkeit zur Erzeugung subjektiver Anschauungsbilder von halluzinatorischer Deutlichkeit. Dürers Vorliebe für das Absonderliche, Phantastische, Visionäre, sein „Seherkomplex" (Hermann) wurzelt möglicherweise in dieser Begabung.

4) Gustav Theodor Fechner, a. a. O. S. 407.

Linienspiels scheint bei ihm auch Ausdruck eines manischen Bewegungsdranges gewesen zu sein (zyklophrener Typus). Der erhöhte Narzißmus Dürers ist eine dem Künstler überhaupt eigentümliche Erscheinung, die keines besonderen Beweises hier bedarf. Ich brauche bloß an das ideale Selbstporträt (in München) zu erinnern, in dem man etwas Christusmäßiges gefunden hat (Größenphantasie). Dürers Idealköpfe sind fast alle nur männlich. Die ursächliche Beziehung zwischen narzißtischer Fixierung und homoerotischer Einstellung[1] legt gerade im Falle Dürer die Vermutung nahe, daß er ideell gleichgeschlechtlich gewesen ist. Auch anale Charakterzüge sind uns bereits bei ihm begegnet. Die pedantische Aufzählung der kleinsten Geldauslagen in seinem Reisetagebuch, selbst dort, wo unmittelbar vorher starke Affekte zu Worte gekommen sind, ist auch dem Nicht-Psychoanalytiker aufgefallen.[2] „Ach Gott vom Himmel, erbarm dich unser, o Herr Jesu Christe, bitt für dein Volk; erlös uns zur rechten Zeit, behalt in uns den rechten wahren christlichen Glauben . . .“ Nach diesen leidenschaftlichen Worten folgt noch ein Zitat aus der Apokalypse, dann aber heißt es durchaus überraschend: „Aber hab ich 1 fl. zu Zehrung gewechselt. Ich hab dem Doktor aber 8 Stüber geben“ (Lange-Fuhse, a. a. O. S. 165). Freud hat in einem ähnlichen Falle (Leonardo da Vincis Aufzeichnungen über die Auslagen beim Begräbnis seiner Mutter) die Vorgänge bei der Zwangsneurose zur Aufklärung der kleinlichen Zahlenangaben herangezogen. „Dort sehen wir die Äußerung intensiver, aber durch Verdrängung unbewußt gewordener Gefühle auf geringfügige, ja läppische Verrichtungen verschoben.“ (Eine Kindheitserinnerung usw., S. 419.) Wir können bei Dürer, der auch dem Zwangstypus nahegestanden zu sein scheint, nur vermuten, daß sich irgendwelche vom Bewußtsein verleugneten starken Regungen (vielleicht im Zusammenhang mit seiner negativen Vatereinstellung) in dieser befremdenden Symptomhandlung zwanghaft Ausdruck verschafft haben.

Gelegentlich kommt auch bei Dürer eine ganz ursprüngliche Freude am Analen in derber Weise zum Vorschein. So existieren Reime von ihm,

1) Narzißmus und Analität schaffen eine Disposition zur Homosexualität, die durch Identifizierung mit der Mutter verstärkt wird. Die passiv-feminine Ödipuseinstellung zum Vater (demütige Unterwerfung unter den Willen Gottes) liefert einen weiteren Beitrag. Freud (Die Disposition zur Zwangsneurose. Ges. Schriften. Bd. V) sieht als konstitutionelle Basis der Objekthomoerotik die prägenitale sadistisch-anale Entwicklungsstufe der Libido an.

2) Wilhelm Dessauer: Dürers Reisetagebuch. Neue Freie Presse, Nr. 22830, vom 6. April 1928.

in denen mit sichtlichem Behagen die volkstümlichen Bezeichnungen für diese Sphäre gebraucht werden (Lange-Fuhse, a. a. O. S. 81 f.).

Melanchthon[1] berichtet, daß bei Dürer die Schätzung der eigenen Arbeit zumeist nur kurz vorhielt. Sofern Jones[2] recht hat, ist die Gleichgültigkeit gegen das spätere Schicksal der eigenen Erzeugnisse ein reaktiv entstandener analer Charakterzug.[3] Keineswegs führen wir solche Einzelheiten an (wie die Gegner analytischer Tiefenforschung empört behaupten), um eine Persönlichkeit wie Dürer zu erniedrigen, sondern nur, um die Triebgrundlagen aufzuzeigen, auf denen sich der in so hohe Wertsphären ragende Überbau der künstlerischen Leistung erhebt.

VI

Der Tod der Mutter

Von der Wesensart des Schöpfers wieder zu dessen Werk zurückkehrend, wollen wir uns nunmehr die Frage vorlegen, auf Grund welchen erregenden Erlebnisses Dürer den Kupferstich „Melencolia" geschaffen haben mag. Der Schleier, der gerade über diesem Bilde liegt, läßt vermuten, daß besonders tiefreichende affektive Eindrücke des Künstlers in seine Schöpfung eingegangen sind. Die „Melencolia" ist 1514 datiert, aus demselben Jahre stammt auch die Kohlenzeichnung der Mutter (19. März). die am 16. Mai nach mehr als einjähriger Krankheit starb; sie hatte die letzten zehn Jahre im Hause ihres Sohnes Albrecht verlebt. Obwohl der genaue Zeitpunkt der Entstehung des Kupferstiches nicht bekannt ist, liegt es doch nahe, einen Zusammenhang zwischen ihm und dem Tode der Mutter anzunehmen. Dies haben denn auch verschiedene Autoren getan, denen die psychoanalytische Feststellung wohl fremd war, daß sich der gesamte psychologische Vorgang in der Melancholie, die so oft nur eine neurotische Form der Trauer ist, vorwiegend um die Mutter bewegt und daß ein Objektverlust dem Ausbruch der melancholischen Verstimmung regelmäßig vorausgeht.[4] Bezeichnender-

1) Manlius. loc. comm. collectio Bas. 1563. VI, 22 und 301. (Zitiert bei Wölfflin, a. a. O. S. 12, Fußnote 1.)

2) Über analerotische Charakterzüge, a. a. O. S. 89.

3) Siehe auch die Äußerung Freuds in der Leonardo-Studie (S. 435 f.): „Für Leonardos Schaffen als Maler hatte die Identifizierung mit dem Vater eine verhängnisvolle Folge. Er schuf sie und kümmerte sich nicht mehr um sie, wie sein Vater sich nicht um ihn bekümmert hatte." Die eine Motivierung schließt die andere natürlich nicht aus.

4) Vgl. hiezu namentlich K. Abraham: Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido, S. 6, 7, 50.

weise sind es namentlich die Dichter mit ihrer intuitiven Seelenkenntnis, die den Tod der Mutter oder eine Liebesenttäuschung im allgemeinen als das determinierende Erlebnis des Künstlers Dürer ansehen. So Hermann Kosel in seinem großen Roman „Albrecht Dürer, ein deutscher Heiland“ (Berlin 1923/24) und Frau Beda Prilipp in ihrem Dürer-Roman „Wahrheitssucher“ (Berlin 1916). Auch einzelne Kunsthistoriker weisen auf die ursächliche Beziehung hin. M. Friedländer (a. a. O. S. 142) begnügt sich freilich damit, die beiden Ereignisse nebeneinander zu erwähnen: „Die Melencolia ist 1514 datiert, in diesem Jahr wurde Dürer durch die schwere Krankheit und den Tod seiner Mutter tief bewegt.“ Bestimmter drückt sich Rudolf Wustmann in seinem Aufsatz „Als Dürers Mutter starb“ aus (Kunstchronik 1902/03, S. 427): „Viele, die diesen Schmerz (über den Tod der Mutter) kennen, wissen, wie er den Menschen geistig in heftige Tätigkeit setzt. Dürer arbeitete die Melancholie ... Für den Nürnberger von 1500 bedeutete Melancholie in erster Linie Trauer.“ Psychoanalytisch interessant ist die schroffe Art der Ablehnung der Möglichkeit einer Beziehung zwischen dem Verlust der Mutter und der Konzeption der „Melancholie“ durch Wölfflin. Dieser schreibt (a. a. O. 206 f.): „Die Zeichnung der Mutter stammt aus dem Jahre 1514, dem Jahre der Melancholie. Es ist zugleich das Todesjahr der Frau gewesen und man hat schon gemeint, den Stich in einen bestimmten sachlichen Zusammenhang damit bringen zu müssen. Das geht nicht an, wohl aber besteht in der einzigartigen Innerlichkeit ein Zusammenhang zwischen Zeichnung und Stich.“ Einige Zeilen weiter aber heißt es: „Was Dürer als Ausdruck vorschwebte, als er die Mutter zeichnete, ist dem Inhalt nach der Melancholie nicht unähnlich und er hat denn auch — in der Überschneidung des emporgerichteten Auges — auf dieselben Darstellungsmittel gegriffen.“ Kann man sich von der Unart der Psychoanalyse nicht freimachen, Kleinigkeiten als Beweismaterial heranzuziehen, die auch eine andere, weniger tiefgreifende Erklärung zulassen (Freud),[1] so wird man gerade in dieser Übereinstimmung eine Bestätigung unserer Auffassung erblicken dürfen, daß die geflügelte Frauengestalt des Melancholiestiches die Mutter des Künstlers darstellt, wenn auch gleichsam idealisiert,[2] verklärt, als Engel. Übrigens existiert eine Modellstudie für die Melancholie aus dem gleichen Jahre 1514 (Federzeichnung, London,

---

1) Ein religiöses Erlebnis. Imago XIV (1928), S. 9.

2) Hermann (a. a. O. S. 414, Fußnote 2) verweist darauf, daß der Todesgedanke, das Erlebnis des Todes (des Fernseins) auch dem Idealisieren einen mächtigen Antrieb verleiht (Ideal = *eidolon* = Seele eines Toten. Róheim).

Britisches Museum),[1] die eine ehrsame, wohlbeleibte Matrone mit Schlüsselbund, ohne jeden Hinweis auf eine veredelnde Personifikation zeigt (entweder Dürers Schwägerin oder Frau[2]).

„Jeder Maler malt stets sich selbst“ — diesen Satz Leonardos da Vinci[3] hat die Psychoanalyse dahin erweitert: oder ein infantiles Liebesobjekt. Freud hat in seiner Leonardo-Studie überzeugend dargetan, daß das Lächeln der Mona Lisa das wiedergefundene Lächeln der eigenen Mutter ist. Daß es sich in „La Gioconda“ um eine Verkörperung der Mutterimago handelt, hat ein so feinsinniger Kunstkenner wie der Engländer Walter Pater[4] geahnt und in schwärmerischen Worten umschrieben. Bezeichnenderweise erwähnt er, in der Absicht, eine Kunstschöpfung ähnlicher Art zum Vergleiche heranzuziehen, gerade Dürers Blatt: „‚La Gioconda‘ ist im eigentlichsten Sinne Leonardos Meisterwerk, die Offenbarung seiner Art zu denken und zu arbeiten. An Suggestivität[5] käme höchstens Dürers ‚Melancholie‘ daneben in Betracht; doch stören keine aufdringlichen Symbole die Wirkung ihrer ganz rätselhaften Anmut“ (S. 170).

Wir begegnen auch sonst in der Geschichte der Kunst Beispielen, daß Werke von hohem Rang unter der Einwirkung des Todes eines Elternteils — wenn wir an dieser Annahme für die Entstehung des Melancholiestiches festhalten wollen — geschaffen wurden. Im Bereiche der dramatischen Kunst erwähne ich nur Shakespeares „Hamlet“ und „Coriolanus“. Der „Hamlet“, dessen Held auch ein Saturnkind ist, wurde unmittelbar nach dem Tode von Shakespeares Vater geschrieben; in dieses Jahr (1601) fällt auch eine schwere Depression des Dichters. Sieben Jahre später entstand der Coriolanus als Reaktion auf den Tod der Mutter. Otto Rank[6] hat mit Recht darauf hingewiesen, daß es das einzige Drama außer Hamlet ist, dem das Verhältnis zur Mutter zugrundeliegt. Von einer melancholischen Depression, die einen Künstler nach dem Tode seines Vaters befiel, berichtet

---

1) Bei Panofsky-Saxl, a. a. O. Abb. 2.

2) „Sie ist die trübe Hausmuse des Künstlers, der das lähmend-schöne Sonett von der Melancholie in Kupferstich gedichtet hat“ (W. Hausenstein, a. a. O.).

3) Leonardo spricht über den allgemeinen Fehler der Maler „*de dilettarsi et far cose simili à se*“. Hieher gehört auch ein Satz Dürers, „daß viel Moler machen das ihn geleich ist“.

4) Die Renaissance. Leipzig 1902, S. 170 f.

5) Freud schreibt einmal (Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben): „Weiß doch niemand und bekümmert sich auch niemand zu wissen, was die Suggestion ist, woher sie rührt und wann sie sich einstellt; genug, daß man alles im Psychischen Unbequeme ‚Suggestion‘ heißen darf.“

6) Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. 2. Auflage. Wien 1926, S. 214.

uns auch Freud in seiner Abhandlung „Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert“.[1] Hier verschreibt sich aber der Maler (Christoph Haitzmann) dem Teufel, um von seiner Gemütsdepression befreit zu werden; denn die von ihm im Zusammenhange mit dem Pakt angefertigten farbigen Zeichnungen haben keinen selbständigen künstlerischen Wert, sondern dienen bloß zur Illustration der Szenen der Verschreibung und Erlösung sowie der späteren Erscheinungen des Teufels. Anders als bei diesem unbedeutenden Maler, der auch an einer Arbeitshemmung litt, gegen die er beim Teufel Abhilfe sucht, ist bei Dürer das Jahr des Todes seiner Mutter künstlerisch sehr bedeutungsvoll gewesen. Seit der Reise nach Italien hatte Dürers Empfindung ja zweifellos an Wärme und Unmittelbarkeit verloren, „aber jetzt kommt es auf einmal wieder in warmen, vollen Wellen“ (Wölfflin, a.a.O. S. 11); statt um formale Rechnungen bemüht sich Dürer nunmehr um die Darstellung seelischer Stimmungen. Der erste der drei Meisterstiche: „Ritter, Tod und Teufel“, entstanden 1513, gehört noch teilweise der früheren Stilperiode an und ist inhaltlich wohl aus dem trotzigen Vaterkomplex zu erklären, während die Schöpfungen der neuen Kunst: „Melencolia“ und „Hieronymus im Gehäus“, ungefähr gleichzeitig mit der Kohlenzeichnung der Barbara Dürerin ersonnen, durch die Mutterimago inspiriert erscheinen. (Die ruhig-heitere Stimmung des geschlossenen Raumes mit dem behaglich zusammengerollten Hunde im „Hieronymus“ spiegelt gleichsam die Geborgenheit im Mutterleibe wider.)

VII

Die psychoanalytische Deutung der „Melencolia I“

Wir wenden uns wieder der Betrachtung des geflügelten Weibes auf dem Melancholie-Blatte zu, in dem wir eine ideale Mutterfigur zu erkennen glauben. Dann aber ist wahrscheinlich auch der trotz des Parallelismus der Stellung kontrastierende Putto nichts anderes als ein irdisches kleines Kind. Was bedeutet jedoch in diesem Zusammenhange — einen solchen zwischen den drei Gestalten im Sinne der infantilen Konstellation anzunehmen, fühlen wir uns genötigt — der zusammengekauerte, abgemagerte, schlafende Hund?

1) Ges. Schriften, Bd. X. — Der Bericht des Abtes Franciscus spricht von *„accepta aliqua pusillanimitate ex morte parentis“*, was freilich auch den Tod der Mutter bedeuten könnte (a. a. O. S. 9).

Aus Analysen von Thierphobien der Kinder[1] wissen wir, daß die in ihnen auftretenden Tiere (Hunde, Pferde, Wölfe u. a.) zumeist einen Vaterersatz darstellen. Auch in Träumen kann ein Hund den Vater bedeuten (als Repräsentanten der männlichen Sexualität). Wir verweisen ferner auf den Zusammenhang zwischen dem schwarzen Pudel des Faust[2] und dem Teufel, der ja ebenfalls nach Freud ein Vaterersatz ist. Aus allen diesen Gründen wollen wir, um den latenten, unbewußten Sinn des Bilderrätsels bemüht, das der Melancholiestich, ähnlich wie eine Traumfassade, darstellt, für den *canis dormitans*[3] die Gestalt des Vaters einsetzen. Keineswegs möchten wir deshalb die Zulässigkeit der oder jener „anagogischen" Deutung des manifesten Inhalts bestreiten, die ja neben der unseren ruhig bestehen mag. Aus der Traumsymbolik wissen wir, daß Schlafende Tote bedeuten.[4] Der tote Vater, die Mutter und das Kind — diese Situation entspricht doch wohl einer Wunschphantasie des Ödipuskomplexes. Mutter und Kind reagieren aber völlig gegensätzlich auf das Ereignis des Todes. Das geflügelte Knäblein hockt vergnügt auf dem Mühlstein (gerade unterhalb der Wage, deren Schalen einen fast an ein Paar Brüste denken lassen; auch der Mühlstein hat weibliche Bedeutung) und beschreibt mit manischem Eifer sein Täfelchen, indes das Weib in schwermütiger Untätigkeit vor sich hinbrütet. Die rechte Hand ruht im Schoße und hält einen aufgestellten Zirkel, daneben liegt ein geschlossenes Buch. Auffällig, fast lebendig wirkt der große Block im Mittelgrunde des Kupferstiches; es sieht so aus, als ob er sich im nächsten Augenblicke nach vorne neigen und auf den schlafenden Hund stürzen wollte. Den seltsamen Eindruck faßt Wölfflin (a. o. O. S. 195) in die Worte zusammen: „Als etwas ganz Unverdauliches liegt der große Block im Bilde."

Die manische[5] und die melancholische Reaktion auf den Tod des Vaters scheint also bei Dürer auf die Figur des Sohnes und der Mutter verteilt

1) Siehe Freud: Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben (Ges. Schriften, Bd. VIII) und: Märchenstoffe in Träumen (Ges. Schriften, Bd. III). Ferner S. Ferenczi: Ein kleiner Hahnemann (Bausteine, S. 185). Die Identität wurde von Freud zur Aufklärung des Totemismus verwertet in „Totem und Tabu" (Ges. Schriften, Bd. X).

2) Bei Giehlow (a. a. O. 1904, S. 76) heißt es: „... sein Bild (sc. der schlafende Hund) ist ein Glied in jener Kette von Vorstellungen, die über ihn als mittelalterliches Symbol der Dialektik bis zu dem Schakal der ägyptischen Priester zurück und weiter vor bis zum Pudel des Faust reichen."

3) Inschrift auf einer Kopie nach einer verschollenen Studie Dürers zum Hund der Melancholie (Panofsky-Saxl, Abb. 5). — Auch die phallische Symbolik des „schlafenden Hundes" darf nicht übersehen werden.

4) Siehe auch W. Stekel: Die Sprache des Traumes. Wiesbaden 1911, S. 365.

5) Auf dem verlorenen Melancholiebilde Mantegnas sind sechzehn *fanciulli* angebracht.

zu sein, was für den Sohn, von dessen Standpunkt aus die Darstellung konzipiert ist, eine psychische Entlastung bedeutet. Im Zusammenhalt mit den obigen Überlegungen werden wir vielleicht auch das Schreiben des Puttos[1] als symbolischen Ersatz für die sexuelle Betätigung (Griffel = Penis) interpretieren dürfen, der sich das Kind, nicht mehr gestört durch die Kastrationsdrohung des Vaters, hingibt. Wenn wir auch den Zirkel in der Hand der Melancholie als Symbol des Phallus auffassen, werden wir bei demjenigen wahrscheinlich geringeres Befremden hervorrufen, der unsere Ausführungen über die Beziehungen zwischen Geometrie und Erotik aufmerksam gelesen hat. Daß die Kugel am Boden das weibliche Gegenstück zum Zirkel vorstellt,[2] geht gleichfalls aus dem vorher Gesagten hervor. Zirkel und Kugel als Attribute der Frau Melencolia finden sich auch auf einem fünfundzwanzig Jahre später entstandenen Kupferstich Hans Sebald Behams[3] und auf einem der drei Melancholiegemälde des Lucas Cranach.[4]

Auch auf diesen sind als Kontrast zur weiblichen Hauptfigur spielende, ausgelassene Kinder dargestellt, die auf dem ersten Bilde mit einem Hunde raufen, auf dem zweiten mit Stecken eine große Kugel bearbeiten, indes von hinten ein kläffender Hund das Spiel zu stören droht. Der Hund als Spielverderber vertritt den Vater, der auf Dürers Kupferstich bereits „entschlafen" erscheint. Auf dem dritten Gemälde Cranachs, wo kein Hund vorkommt, erscheint dafür in den Lüften ein gespenstisches Greisenhaupt, das wohl auch auf die Vorstellung des (getöteten) Vaters hindeutet. Die auf allen drei Bildern wiederkehrende, den Kunsthistorikern unerklärlich gebliebene Beschäftigungsart der Hauptfigur, die mit dem Messer einen Stecken anzuspitzen scheint, verrät im Sinne einer gebräuchlichen Symbolik

1) Auf einer Vorstudie Dürers ist der Putto stehend gezeichnet und mit Lot und Sextanten beschäftigt.

2) Warburg (a. a. O. S. 63 f.) verweist auf die alte Mülichsche Übersetzung des Ficino, nach der Zirkel und Kreis, also auch die Kugel das Denksymbol der Melancholie sind: „Aber die natürlich Ursach ist, das zur erfolgung und erlangung der Weißheit und der lere, besunder der schweren Kunst, ist not das das gemüt gezogen werd von den äussern dingen zu dem innern zu gleicher weiß als von dem umblauff des zirkels hinzu zu dem mittelpuncten, centrum genannt, und sich selbs dar zu fügen und schicken." — Der Wunsch, bei allem zum „Mittelpunkt" oder auf den „Grund" zu gelangen, das Streben, die „zentrale" Bedeutung des Lebens, des Weltalls usw. herauszufinden, ist nach E. Jones (Einige Fälle von Zwangsneurose. Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen, Bd. IV, Heft 1, S. 583) analen Ursprungs. Vgl. S. 156 und S. 165, Fußnote 5 dieser Arbeit. Natürlich ist diese Tendenz auch durch die Mutterlibido determiniert.

3) Abbildungen bei Wölfflin, S. 196 und Panofsky-Saxl, Tafel XXI (Abb. 58).

4) Panofsky-Saxl, S. 149 f.; Abb. 63, 64, 65.

Beziehungen zum Kastrationskomplex. Wir glauben also, den unbewußten Inhalt der drei Bilder Cranachs ebenfalls aus der infantilen Ödipuskonstellation erklären zu dürfen, die hier nur eine andere künstlerische Fassade als bei Dürer erhalten hat. Daß der Zirkel — um zur Deutung der „Melencolia" zurückzukehren — ein schöpferisches Werkzeug des Vaters ist (ähnlich das geschlossene Buch), das bei einer Mutterfigur zunächst befremdet,[1] beweisen auch die älteren Darstellungen (Panofsky-Saxl, S. 61 f.); dort wird nur Gottvater oder Saturn mit dem Zirkel abgebildet. Wir stoßen bei der Hauptfigur von Dürers Kupferstich auf die nämliche Vereinigung von männlichen und weiblichen Geschlechtsmerkmalen, die Freud bei dem Geier der Kindheitsphantasie Leonardos festgestellt hat. Er klärt dort den androgynen Charakter des Phantasiegebildes mit Hilfe der infantilen Sexualtheorien auf, denen zufolge sich das Kind, bevor es unter die Herrschaft des Kastrationskomplexes geriet, die Mutter als mit einem Penis ausgestattet vorstellt. Der Zusammenhang, den Freud zwischen Leonardos Kinderverhältnis zu seiner Mutter und seiner späteren erotischen Einstellung vermutet, ließe sich wegen der Ähnlichkeit so vieler Charakterzüge[2] zwischen beiden Künstlern mit einigem Recht auch bei Dürer annehmen; gegen diese ursächliche Beziehung scheinen jedoch, wenn man auf die von Freud angeführten begünstigenden Momente Bedacht nimmt, zwei Tatsachen zu sprechen: einmal, daß die Mutter von 18 Kindern kaum ein Kind übermäßig verzärtelt haben wird, dann, daß der Einfluß des Vaters hinter dem der als nicht besonders energisch geschilderten Mutter[3] gewiß nicht zurück-

1) Die Vermännlichung der Mutter entspringt der Tendenz, dem Inzestwunsch durch eine stärkere Bindung an den Vater zu begegnen.

2) Die Ähnlichkeit der libidinösen und künstlerischen Struktur zwischen Dürer und Leonardo erscheint recht weitgehend. („Es lag ein deutscher Zug im Wesen dieses Geistes", sagt von Leonardo Walter Pater.) Auch Dürer ist vielleicht als psychisch gleichgeschlechtlich zu charakterisieren; er scheint so wie Leonardo sexuell wenig aktiv und bar jeder intimeren seelischen Beziehung zu einer Frau gewesen zu sein (unbewußte Mutterfixierung). Beide sind narzißtische Typen (stattliche Erscheinungen), innerlich eher gleichgültig gegen ihre Nebenmenschen, dem grüblerischen Zwangstypus nahestehend, depressiv veranlagt, ausgezeichnet durch analerotische Charakterzüge sowie durch einen stark entwickelten Schau- und Wißtrieb; gleichzeitig Künstler und Forscher, mit den Jahren zunehmende Wendung von der Kunst zur Wissenschaft. Interesse für technische Probleme, theoretisches Ringen um das Problem der Schönheit.

Bei Leonardo stärkere Hemmungen im Sexualleben und in der künstlerischen Produktion, dafür intensiverer Wissensdrang (in der infantilen Sexualforschung vom Vater nicht eingeschüchtert, irreligiös im Gegensatze zu Dürer).

3) Vgl. hiezu Dürers dem Gedächtnis seiner Mutter gewidmeten Worte: „... hat große Armut gelitten, Verspottung, Verachtung, höhnische Wort, Schrecken und große Widerwärtigkeit, noch ist sie rochselig gewest."

trat.[1] Daß es sich bei dem Zirkel im Sinne der Ödipusphantasie um das kastrierte Glied des Vaters handeln könnte, wäre also ebensogut möglich; der Kastrationskomplex scheint jedenfalls, ob man nun diese oder jene Phantasie zugrundelegt, der unbewußt gestaltende Faktor gewesen zu sein. Objektive Gewißheit wird sich natürlich darüber niemals erzielen lassen. Rationale Einwände der Kritiker gegen diese „willkürliche psychoanalytische Deutelei" haben nur so lange eine gewisse Berechtigung, als sie die reiche, aus Analysen erworbene Erfahrung vernachlässigen zu dürfen glauben und den psychischen Zusammenhang übersehen, in den auch diese Einzelheit sinnvoll einzuordnen ist.

Nun wissen wir auf Grund der Forschungen K. Abrahams,[2] daß bei den männlichen Melancholischen der Kastrationskomplex sich überwiegend gegen die Mutter und den ihr angedichteten Penis richtet; die aus dem Ödipuskomplex entnommene Feindschaft der Melancholiker ist die Folge wiederholter Liebesenttäuschungen, die das ursprünglich stark ambivalente neurotische Kind früh bei der Mutter erlitten hat. Da die Ambivalenz sich aber ebenso auf den Vater bezieht, wird auch seine Person sekundär in den Prozeß der Introjektion, der der Melancholie eigentümlich ist, einbezogen. Dadurch, daß das aufgegebene Liebesobjekt, das letzten Endes immer nur eine Wiederholung eines Elternteiles ist, im Ich wieder aufgerichtet wird, ergeben sich verschiedene Formen des Introjektionsvorganges: der Melancholische setzt in seinen Selbstvorwürfen nicht nur die Aggression gegen das verlorene Liebesobjekt (Vater oder Mutter) fort, sondern die Selbstkritik richtet sich auch bisweilen gegen ihn selbst als gleichsam von der introjizierten Person ausgehende Aggression. Das Ineinandergreifen dieser Äußerungsformen der Introjektion führt auch in einzelnen Fällen nach dem Ergebnis der Analyse dazu, daß die Selbstkritik sich als abfälliges Urteil der introjizierten Mutter über den introjizierten Vater (mit dem sich Abrahams Patient identifizierte) oder auch umgekehrt enthüllt (Abraham, a. a. O. S. 50f.). Bei Dürer dürfen wir eine — vielleicht nur neurotische[3] — Depression nach dem Tode seiner Mutter voraussetzen. Die auf dem Melan-

1) Als der junge Dürer den väterlichen Beruf des Goldschmiedes aufgeben wollte, um Maler zu werden, setzte diesem Wunsche sein Vater anfangs heftigen Widerstand entgegen. Den Vater „reute die verlorene Zeit", berichtet Dürer in der Familienchronik.

2) Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido, S. 50.

3) S. Radó (Das Problem der Melancholie. Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse XIII, S. 455) meint, daß dieser depressive Prozeß sich ganz nach dem Mechanismus der echten Melancholie vollzieht.

cholieblatte nach der Meinung mancher Gelehrter verbildlichte Klage über die Vergeblichkeit weltlicher Forschertätigkeit könnte also vielleicht als eine von der introjizierten frommen Mutter an den theoretischen Bemühungen des Sohnes geübte Kritik[1] gedeutet werden. Das zu dieser negativen, skeptischen Geisteshaltung kontrastierende positive Gegenstück, der „Hieronymus", würde dann als ein Zeugnis nachträglichen Gehorsams gegenüber der Mutter die aus dem Glauben erfließende Beseligung im Bilde leidenschaftslosen Geborgenseins (der Heilige und seine im Gehäus friedlich ruhenden Tiere) darstellen. So ergänzt eine Deutung die andere. Die Melancholie, die Albrecht Dürer nach dem Tode seiner Mutter befallen haben mag, projiziert er im Bilde nicht nur auf die geflügelte Mutterfigur, sondern auch auf den schlafenden Hund als Vaterersatz. Der Hund galt nämlich als Vertreter des melancholischen Temperamentes unter den Tieren.[2] Giehlow (a. a. O. S. 76) schreibt hiezu: „Als Trabant der saturnischen Melancholia besitzt der Hund die hieroglyphische Bedeutung der Milz, die so wichtige Funktionen bei der Bildung des *humor melancholicus* versieht. Als Hieroglyphe für einen Propheten[3] hat der schlafende Hund der Melencolia eine mystische Bedeutung." Man wäre versucht anzunehmen, daß durch den Verlust der Mutter auch Dürers ambivalenter Vaterkomplex mächtig angerührt wurde. Die Schwierigkeiten beim seinerzeitigen Berufswechsel und die durch den Vater veranlaßte Verehelichung mit einem ungeliebten Weibe mögen die negative Sohneseinstellung noch verstärkt haben, für die positive Seite zeugen hingegen auch die zwei liebevoll ausgeführten Bildnisse des Vaters (1490 und 1497, namentlich das zweite) und des Malers Verhalten zu seinem väterlichen[4] Freunde Willibald Pirckheimer. Der Tod des Vaters scheint jedenfalls bei Albrecht Dürer so wie bei vielen Zwangsneurotikern Schuldgefühle ausgelöst zu haben; er schreibt nämlich zum 20. September 1502:[5] „Den ich todt mit großem Schmerzen ansah, des ich nit wirdig bin gewesen, bei seinem End zu sein." Als nach neunjährigem Aufenthalte im Hause des Sohnes Barbara Dürer tödlich erkrankte,

1) Siehe auch R. Wälders Deutung eines schizophrenen „Lehrsatzes". (Über schizophrenes und schöpferisches Denken. Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, Bd. XII, 1926.)

2) Vgl. zu dem Hund die schlafende Melancholische, wie sie volkstümliche Darstellungen zeigen.

3) Hermanns „Seherkomplex" hängt auch mit der Vateridentifikation zusammen.

4) An den Genannten schreibt Dürer aus Venedig (Lange-Fuhse, S. 21): „... Wann ich halt Euch nit anderst denn für ein Vater."

5) Lange-Fuhse, S. 12.

könnte der drohende Verlust der geliebten Mutter Dürer wie eine Bestrafung für die Realisierung seiner unbewußten Ödipusphantasie (Zusammenleben mit der Mutter nach dem Tode des Vaters) erschienen sein und neuerlich sein Schuldgefühl dem Vater gegenüber vertieft haben. Wir wissen nicht, ob es die Deutung zu weit treiben heißt, wenn wir darauf hinweisen, daß auf dem Melancholiestich der Knabe und die Frau (Sohn und Mutter) Flügel tragen, also gewissermaßen beide als Tote dargestellt sind. Liegt darin vielleicht auf seiten des Sohnes neben der Wunscherfüllung auch eine Sühnehandlung?

Die Zahl der Jahre, die Dürers Mutter im Hause des Sohnes bis zu ihrer schweren Erkrankung verbrachte, kehrt in einer der Ziffern der *mensula Jovis* auf dem Kupferstiche wieder. Man wird natürlich einwenden, daß ja auch fünfzehn andere Zahlen auf der Tafel erscheinen, von denen doch nicht jeder eine besondere Bedeutung zuzusprechen ist. Ohne hier ausführlich auf diesen Einwand einzugehen, wollen wir nur an eine ältere Ansicht[1] erinnern, die in den Zahlen der mittleren beiden Reihen eine Anspielung auf das Todesdatum der Mutter, den 17. Mai 1514, erblickt. Diese Zahlen geben unten das Jahr (1514), oben addiert den Monat (5 = Mai), in der Mitte über das Kreuz gelesen zweimal den von Dürer fälschlich angenommenen Tag (17.) des Todes der Mutter an. Ferner weisen wir darauf hin, daß vor einigen Jahren von der „Melancholie" ein erster Zustand entdeckt worden ist mit verkehrter „9" in der Zahlentafel;[2] wir wollen auch noch erwähnen, daß die sich bei der jedesmaligen Addition ergebende Endsumme = 34 eine Umkehrung von 43 ist und daß Dürer im Jahre 1514 gerade dreiundvierzig Jahre alt war. Wer an eine Zufälligkeit[3] im psychischen Geschehen und folglich auch im künstlerischen Schaffen nicht glaubt, wird also auch in der Verkehrung[4] gerade der Zahl „9" eine Symptomhandlung erblicken, die einen Rückschluß auf die unbewußte Bedeutung der Zahl gestattet.[5] Der Sinn der Neunzahl ist dem Analytiker aus Träumen und neurotischen Phantasien gut bekannt. Wir lesen bei

1) Auch von R. Wustmann (a. a. O. S. 428, Anm. 2) herangezogen.

2) Britisches Museum; Berlin, Kupferstichkabinett.

3) Auch ein Kunsthistoriker wie Paul Weber (a. a. O.) meint, daß in Dürers Stich nichts zufällig und bis in die kleinsten Kleinigkeiten ein sinnvolles Schaffen erwiesen sei.

4) Wir übersehen nicht im Verkehren den von Jones (a. a. O. S. 79) hervorgehobenen analerotischen Charakterzug.

5) Dies natürlich nur unter der Voraussetzung, daß das Verkehren der Ziffer nicht durch das vom Künstler unabhängige technische Verfahren bewirkt wurde.

Freud in seiner Abhandlung über „Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert“ (S. 17): „Sie (die Neunzahl) ist die Zahl der Schwangerschaftsmonate und lenkt, wo immer sie vorkommt, unsere Aufmerksamkeit auf eine Schwangerschaftsphantasie hin. Bei unserem Maler handelt es sich freilich um neun Jahre, nicht um neun Monate, und die Neun, wird man sagen, ist auch sonst eine bedeutungsvolle Zahl. Aber wer weiß, ob die Neun nicht überhaupt ein gutes Teil ihrer Heiligkeit ihrer Rolle in der Schwangerschaft verdankt; und die Wandlung von neun Monaten zu neun Jahren braucht uns nicht zu beirren. Wir wissen vom Traum her, wie die ‚unbewußte Geistestätigkeit‘ mit den Zahlen umspringt . . . Neun Jahre im Traum können also ganz leicht neun Monaten der Wirklichkeit entsprechen.“ Zu diesen Bemerkungen wäre noch in bezug auf unseren Fall hinzuzufügen, daß die die Mutter betreffende unbewußte Graviditätsphantasie durch den Ausbruch der „tödlichen“ Krankheit gerade nach neun Jahren angeregt worden sein mochte, da ja bekanntlich im Unbewußten Gegensätze wie Geburt und Tod besonders nahe beieinander wohnen. Die durch den Tod der Mutter gleichzeitig bewirkte Bestrafung und (symbolische) Wunscherfüllung haben dann nach unserer Auffassung auch Dürers Schuldgefühle dem Vater gegenüber mobilisiert.

Unter den Bedingungen, deren Zusammenwirken erst die spezifischen Erscheinungen der melancholischen Depression hervorruft, führt Abraham (a. a. O. S. 46f.) neben den wiederholten Liebesenttäuschungen eine konstitutionelle Verstärkung der Munderotik und eine dadurch ermöglichte besondere Fixierung der Libido auf der oralen Entwicklungsstufe an. Die Erogeneität der Mundzone erscheint bei Dürer schon durch die sinnliche Fülle seiner Lippen angedeutet (vgl. namentlich das Münchner ideale Selbstporträt). Es ist nicht dieses Ortes, auf die Einzelheiten des melancholischen Mechanismus weiter einzugehen; wir möchten nur noch auf eine Bemerkung Radós (a. a. O. S. 445f.) reflektieren, daß die tiefste Fixierungsstelle der depressiven Disposition in der „Gefahrsituation des Liebesverlustes“ (Freud),[1] des näheren in der Hungersituation des Säuglings zu erblicken ist. „Das Trinken an der Brust aber bleibt das strahlende Vorbild der unausbleiblichen verzeihenden Liebeszuwendung. Es ist gewiß kein Zufall, daß die stillende Madonna mit dem Kind zum Sinnbild einer mächtigen Religion und durch ihre Vermittlung zu dem einer ganzen Epoche unserer abendländischen Kultur geworden ist.“ Daß ein Maler wie Dürer so oft die

1) Hemmung, Symptom und Angst. Ges. Schriften, Bd. XI.

Mutter Gottes mit dem Jesuskinde zum Gegenstande künstlerischer Darstellung gemacht hat, zeigt auch seine orale Fixierung an.[1] Auf die ähnliche Mutter-Kind-Situation des Melancholieblattes haben wir bereits aufmerksam gemacht. Während das Engelsknäblein einen gesättigten, euphorischen Eindruck macht, scheint der am Boden liegende Hund halbverhungert zu sein. Radó (a. a. O. S. 454) führt die Manie des Erwachsenen letzten Endes auf den „alimentären Orgasmus" des an der Mutterbrust trinkenden Säuglings zurück und die Ablehnung der Nahrungsaufnahme, die sich bei schwerer Ausbildung des melancholischen Zustandes als Selbstbestrafung für kannibalische Antriebe kundgibt, auf das Hungern des kleinen Kindes. Auf Dürers Stich erscheint es thematisch völlig gerechtfertigt, dieses Symptom vom Sohn auf den Vater zu projizieren; denn der Hund ist ja zugleich ein Symbol der Melancholie.

Wenden wir uns schließlich den leblosen Symbolen zu. Da ist zunächst einmal der Polyeder zu erwähnen, der aussieht, als ob er auf den Hund fallen wollte, also eine Angstsituation verewigt, ähnlich dem Steine über dem Haupte des Tantalos. Wir haben schon oben Wölfflins charakteristische Äußerung (a. a. O. S. 193) angeführt: „Als etwas ganz Unverdauliches liegt der große Block im Bilde." An einer anderen Stelle seiner Dürer-Monographie heißt es wieder: „Er (der Block) steht so auffällig im Bilde, daß man immer wieder meint, hier drin müsse der Anstoß des Leidens beschlossen sein."

Indem wir hier auf unsere früheren Ausführungen über die unbewußten Quellen des Interesses für Geometrie verweisen, nehmen wir an, daß der Block, der Repräsentant der darstellenden Geometrie, als den man ihn bezeichnet hat,[2] zugleich die unbewußte Bedeutung eines Exkrementalsymbols besitzt. Wir erinnern in diesem Zusammenhange auch an Ferenczis[3] Feststellung, daß Steine von den Kindern bei fortschreitender Erziehung zur Reinlichkeit als Ersatzbildung für das ursprüngliche Spielzeug, nämlich die eigenen Fäkalmassen, verwendet werden. Eine weitere Parallele bildet der Quarzkristall des australischen Medizinmannes, den G. Róheim in seiner Abhandlung „Nach dem Tode des Urvaters" (Imago IX, 1923, S. 100 f.) als

---

1) Die idyllischen Stimmungen bei Dürer haben fast ausschließlich das innige Zusammensein von Mutter und Kind zum Gegenstande.

2) Die darstellende Geometrie erblickte damals in der mathematischen und perspektivischen Konstruktion derartiger Vielflächner eine ihrer hauptsächlichsten Aufgaben. (Vgl. Panofsky-Saxl, S. 136 und 137.)

3) Zur Ontogenie des Geldinteresses. Bausteine zur Psychoanalyse, I. Bd., S. 114.

den von seinen Söhnen gegessenen und dann zum Kote gewordenen Vater gedeutet hat. Róheims Ansicht ist für uns um so bedeutungsvoller, als er in seiner Arbeit die phylogenetische Wurzel der Melancholie und Manie aufzuzeigen versucht. Die gegensätzliche Gleichung Kind = Fäzes ermöglicht uns wiederum ein besseres Verständnis des antiken Sagenzuges, daß Rhea dem Kronos statt ihres jüngsten Kindes Zeus einen in Windeln gehüllten Stein reichte, den er verschlang. Identifizieren wir Kronos mit Chronos, der Zeit,[1] so wird, da die Zeit nach J. Hárniks Formulierung[2] im Unbewußten als der psychische Abkömmling des verschlungenen und zum Kote gewordenen Urvaters aufgefaßt wird, auch Kronos, nicht nur sein Sohn Zeus, in Verbindung mit dem Darminhalt und dessen Symbolen gebracht werden dürfen. Dadurch wird die uns bereits geläufige Beziehung des Saturn-Kronos zur analen Sphäre noch verstärkt.

Wir haben den Stein bisher nur als Symbol des (verschlungenen) Vaters oder Sohnes kennengelernt. Welche Bedeutung kommt ihm aber im besonderen auf dem Melancholiestiche zu, der, wie wir vermutet haben, die künstlerische Reaktion auf den Tod der Mutter darstellt? Wenn sich der trauernde[3] Sohn gemäß dem Introjektionsmechanismus der Melancholie die Mutter „einverleibt", macht er sie nicht nur zu seinem Ich-Ideal, sondern gleichsam auch zu seinem Körperinhalt, als dessen bewußtseinsfähige Repräsentanz der Block auf dem Blatte erscheint. Der Stein als zu bearbeitende Materie hat ja an sich einen exquisit mütterlich-weiblichen Symbolwert. Neben den kannibalischen Triebimpulsen spielen aber auch in den seelischen Produktionen der Melancholiker, wie uns Abraham in seiner bedeutsamen Veröffentlichung (Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido) gezeigt hat, anal-sadistische Antriebe eine Rolle; sie haben zum Ziel, das Liebesobjekt wie Körperinhalt auszustoßen und zu vernichten. Die endgültige Befreiung vom Objekt, die dann den Prozeß der archaischen Trauer abschließt, als welche Abraham[4] die Melancholie betrachtet, wird vom Unbewußten ebenfalls als Entleerungsvorgang bewertet. Der dem Beschauer

---

1) Zwar verwirft die Sprachforschung diese Herleitung, doch dürfte trotzdem eine unbewußte Brücke vorhanden sein.

2) Die triebhaft-affektiven Momente im Zeitgefühl. Imago XI (1925), S. 45. — Hárnik geht von der Entstehung des Zeitgefühls auf der oralen Stufe der Libidoentwicklung und der Bildung des Ich-Ideals durch Introjektion der Vater-Imago aus.

3) Daß es sich um eine echte Melancholie bei Dürer gehandelt hat, möchten wir bezweifeln. Er entging ihr eben durch seine Fähigkeit zu künstlerischer Sublimierung.

4) Nach Abrahams Ansicht vollzieht sich die Trauerarbeit des Gesunden in tiefen psychischen Schichten ebenfalls in der archaischen Form (a. a. O. S. 25).

des Dürerischen Stiches sich aufdrängende Eindruck, daß der Steinblock zum Fallen neigt, entspringt wohl sicherlich auch unbewußten Tendenzen des Künstlers, die verschiedene Deutungsmöglichkeiten zulassen. Hat darin die beginnende Ausstoßung des Liebesobjektes Ausdruck gefunden? Ist das „Fallen" als Nachgiebigkeit gegen eine erotische Versuchung zu interpretieren? Verrät sich in der Bedrohung des Hundes von hinten durch den überhängenden Stein eine gegen den Vater gerichtete feindselige Regung? Wir glauben, daß sich analytischer Scharfsinn hier dem psychologischen Takt unterzuordnen hat, der einer weiteren Untersuchung Halt gebietet.

Wölfflins Worte über den Polyeder gewinnen so im Lichte unserer obigen Bemerkungen einen Sinn, den der Autor mehr dunkel geahnt als klar erkannt hat. Der Anstoß des Leidens ist wirklich im Steine beschlossen, denn er ist ja nichts anderes als ein Symbol der Mutter. Auch den Block „unverdaulich" zu nennen, paßt nicht übel zu seiner unbewußten Bedeutung als Darminhalt. Klistier und Alchimistentiegel brauchen wir hier nur noch gerade zu erwähnen; daß die Sanduhr gleichfalls in diesen Zusammenhang gehört, wird hingegen nicht ohne weiteres einleuchten, auch wenn bereits die unbewußte Beziehung der Zeit zu den Entleerungsfunktionen betont wurde. Die Sanduhr ist eines der ältesten Zeitmeßinstrumente;[1] Hárnik (S. 49 f.) beschäftigt sich in seiner wertvollen Studie über „Die triebhaft-affektiven Momente im Zeitgefühl" auch mit ihr: „Es ist ganz offenkundig, daß diese Vorrichtung dem Defäkationsvorgang nachgebildet ist, daß der goldbraune Sand dem Kot, der trichterförmige Behälter dem Darm, die Öffnung dem After entspricht." (Ferenczi[2] spricht ja geradezu von einem Sandzeitalter des infantilen koprophilen Interesses, das auf das Kotzeitalter unmittelbar folgt.) Es heißt dann bei Hárnik weiter: „Besonderes Interesse verdient, daß die Sanduhr den Zeitraum mißt, den die Entleerung des Sandes beansprucht, während bei der zum Vorbild genommenen Körperfunktion die Zeitdauer der Zurückhaltung von Bedeutung ist." Diese Umkehrung beruht auf einem auch sonst zu beobachtenden Übergreifen urethral-entleerender Tendenzen auf die Analbetätigung, auf einer „Amphimixis der Erotismen" im Sinne Ferenczis.[3] Der aus

1) Die Sanduhr ist geschichtlich wahrscheinlich jüngeren Ursprungs als die Wasseruhr (Klepsydra).

2) Zur Ontogenie des Geldinteresses, a. a. O. S. 114.

3) Versuch einer Genitaltheorie (Internationale Psychoanalytische Bibliothek, Bd. XV). Wien 1924, S. 71.

der Sanduhr rinnende Sand repräsentiert und mißt daher „die fließende Zeit“ (Hárnik).

Die Erwägung, daß die Zeit im Vorstellungsleben des Depressiven, der ja dem anal-sadistischen Typus nahesteht, eine wichtige Rolle spielt (hierher gehört auch das Gefühl der Langweile), rechtfertigt jedenfalls die Symbolik der Sanduhr auf dem Melancholiestich. Man hat auch die Glocke oberhalb der Zahlentafel als Tageszeitenglocke mit der Uhr zusammenbezogen; eine andere Auffassung erblickt in ihr das „Eremitenglöckchen“, einen Hinweis auf die Neigung des saturninischen Menschen zur Einsamkeit. Für zweifellos verfehlt halten wir einen dritten Erklärungsversuch, der die Glocke als Symbol der Musik (antimelancholisches Mittel) interpretiert (Panofsky-Saxl, S. 64). So wie die Wage der „Melencolia“ in der tiefsten Deutungsschicht ein Symbol der weiblichen Brüste,[1] die Sanduhr ein Symbol der analen Zone zu sein scheint, stellt wohl die Glocke ein Symbol des männlichen Gliedes dar. Das magische Zahlenquadrat, das unterhalb der Glocke in die Mauer eingemeißelt ist, verrät gleichsam durch seine räumliche Nachbarschaft mit dieser die unbewußt-psychische Beziehung zwischen den Penisfunktionen und dem Zählen (neurotischer Zählzwang).[2] Diese ganze Auffassung, die manchem sehr gekünstelt erscheinen mag, erhält eine gute Stütze, wenn wir das turmartige Gebäude, den Träger der erwähnten Geräte, im Sinne einer gebräuchlichen Symbolik als Frauenleib[3] auffassen. Die Figur der Mutter mit dem phantastischen Penis, der Melancholie, erscheint hier also gleichsam in einer leblosen Doublierung, ein Vorgang, der für das symbolische Schaffen, auch des Traumes, eigentümlich ist. Unsere Deutung wird aufs glücklichste ergänzt durch die an das Gebäude angelehnte große Leiter; denn „Stiegen, Leitern, Treppen, respektive das Steigen auf ihnen, und zwar sowohl aufwärts als abwärts, sind symbolische Darstellungen des

1) Die für den Melancholiker charakteristische Sehnsucht nach der Mutterbrust (siehe Abraham, a. a. O. S. 47) finden wir auch in einem Gedichte von Lenau angedeutet: „An die Melancholie.“ Die Endstrophe lautet:

> „Meiner Toten dann gedenk' ich,
> Wild hervor die Träne bricht,
> Und an deinen Busen senk' ich
> Mein umnachtet Angesicht.“

2) Analysenbeispiele bei Hárnik, a. a. O. S. 51.

3) Der Turm symbolisiert eigentlich den verschlossenen, jungfräulichen Leib (Phantasie der Unberührtheit der Mutter). — In einem von Dürer zusammengestellten kleinen Versgebet an die heilige Barbara (die Mutter hieß Barbara) wird diese so wie in einem anderen Gebet die Mutter Gottes als „reine Maid“ angerufen.

Geschlechtsaktes".[1] Ob es sich um einen verhüllten Inzest oder um den Verkehr des Vaters mit der Mutter[2] handelt, bleibt unentschieden.

Vom künstlerischen Standpunkte stört jedenfalls die Leiter nur. „Widrig, als unreine Harmonie wird die Schräglinie der Leiter empfunden", bemerkt Wölfflin (S. 195 f.) und fügt hinzu: „Wie der Eindruck sich gleich beruhigt, wenn man die Leiter zudeckt!"

Die dritte Art von Symbolik, die auf dem Melancholiestiche unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist die landschaftliche des Hintergrundes: eine weite, dunkle Meeresfläche, rechts begrenzt durch eine reichgegliederte Küste, darüber ein nächtlicher Himmel, der sein Licht von einem Regenbogen und Kometen empfängt; durch die Lüfte flattert aufwärts eine Fledermaus, deren Flügeln das Wort „Melencolia I" eingeschrieben ist. Aus der Traumdeutung und Mythenforschung kennen wir die mütterliche Symbolik des Wassers. Das Meer auf Dürers Blatt versinnbildlicht also wahrscheinlich eine Geburtsphantasie des Sohnes (Wunsch, sich selber mit der Mutter neu zu zeugen), ist aber vielleicht auch durch eine *Enuresis nocturna* determiniert, die wir schon früher auf Grund des Traumes von den ungeheuren Wasserfluten beim Künstler vermutet haben. Mit der Geburtsphantasie scheint auch die gleichsam aus dem Wasser aufgetauchte Fledermaus[3] im Einklange zu stehen, die sowohl das Kind wie auch den Phallus (Darstellung der eindringenden Bewegung durch das Gegenteil) symbolisieren dürfte. Entsprechend der Schichtung der Bedeutungen soll natürlich nicht die Beziehung der dunkeln Wasserfläche zur „urethralen" Seite des Saturn (Wassermann) außer acht gelassen werden; „syn Kinder", heißt es in der Tübinger Handschrift (Panofsky-Saxl, S. 58, Fußnote 5), „wonent gern by wasser oder in erde". Auch die Fledermaus ist dem Saturn zugeordnet; in K. W. Ramlers[4] „Kurzgefaßter Mythologie" flattern Fledermäuse um den Melancholiker, der anderwärts geradezu mit diesem Nachttier verglichen wird. Dürer hat ja gleichfalls diese Bedeutung der Fledermaus zum Ausdruck gebracht, denn gerade die Fledermaus trägt die Zettelinschrift „Melencolia I". (Nach volkstümlichem Wortgebrauch soll damals Fledermaus auch „Steckbrief" bedeutet haben.) Aus Mythen, neurotischen Phantasien usw. kennen wir die kosmische Vatersymbolik des Himmels und

1) Vgl. Freud: Die Traumdeutung (Ges. Schriften, Bd. III), S. 71.

2) Das Kind als Zeuge bei der Urszene: das mit dem Griffel hantierende Engelsknäblein würde dann das durch den Anblick der erotischen Szene erregte, am Genitale herumspielende Kind vorstellen.

3) Die Fledermaus gilt auch als Todesbote (unbewußter Zusammenhang von Tod und Geburt).

4) 5. Aufl., 1821, S. 360 (zitiert bei Panofsky-Saxl, S. 57, Fußnote 1).

der Lichterscheinung im Gegensatze zur mütterlichen des Wassers und der Erde. Im besonderen dürfte die Lichtgarbe des Kometen als spermatischer Ausfluß[1] zu betrachten sein. Der Regenbogen, der Himmel und Erde (Wasser), Mann und Weib verbindet, ist wohl nur ein Zeichen des Liebesbundes. Man ist aber gewiß auch berechtigt, im Regenbogen und Kometen[2] des Dürerstiches eine Anspielung auf die dem Saturn untergeordnete Astronomie und Meteorologie zu erblicken, „die ja als auchmathematische Wissenschaften ohnehin mit den von der Geometrie abgeleiteten Tätigkeiten durchaus zusammengehören" (Panofsky-Saxl, S. 62, Fußnote 4).

Wenn wir jetzt auf alle drei Arten von Symbolen noch einmal einen Blick zurückwerfen, gelangen wir zu dem Ergebnis, daß ungefähr der nämliche unbewußte Inhalt sowohl in der Reihe der lebendigen Figuren als auch in einem Teile der leblosen Gegenstände und in der Gruppe der kosmischen Elemente, also gleichsam in dreifachem Material symbolischen Ausdruck gefunden hat. Wir kennen diese Erscheinung bereits aus der Traumlehre,[3] die deren Gesetzmäßigkeit für alle Träume derselben Nacht festgestellt hat. Die im landschaftlichen Hintergrunde des Dürerischen Stiches bildlich dargestellte Wiedergeburtsphantasie ist nur das Endglied in der Kette jener infantilen Regungen, die, vielleicht an der Beobachtung des elterlichen Verkehres entzündet, zu dem Wunsche, die Mutter zu besitzen und den störenden Vater zu beseitigen (Kastration und Tötung), geführt haben. Die tatenlose stumme Schwermut der Hauptfigur, in der wir auf Grund der Identifikation mit der toten Mutter auch ein Selbstporträt des Sohnes erblicken dürfen, scheint aber darauf hinzudeuten, daß der Verwirklichung der Ödipusphantasie die passiv-feminine Einstellung zum Vater und die Angst vor der Mutter mit dem Penis hemmend entgegenstehen. Einge-

1) In der hermetischen Philosophie wird ein Ausfluß aus der Lichtwelt ober uns, der *„sputum lunae"* oder *„sperma astrale"* („Sternenschleim") heißt, als erste Materie für das Werk unserer Erleuchtung empfohlen (siehe Silberer, a. a. O. S. 105). — Die Sternschnuppen stehen wahrscheinlich im Zusammenhang mit den Kometen.

2) Kometen galten im allgemeinen als unheilbringend.

3) „Alle Träume derselben Nacht gehören ihrem Inhalt nach zu dem nämlichen Ganzen; ihre Sonderung in mehrere Stücke, deren Gruppierung und Anzahl, all das ist sinnreich und darf als ein Stück Mitteilung aus den latenten Traumgedanken aufgefaßt werden. Bei der Deutung von Träumen, die aus mehreren Hauptstücken bestehen, oder überhaupt solchen, die derselben Nacht angehören, darf man auch die Möglichkeit nicht vergessen, daß diese verschiedenen und aufeinanderfolgenden Träume dasselbe bedeuten, die nämlichen Regungen in verschiedenem Material zum Ausdruck bringen. Der zeitlich vorangehende dieser homologen Träume ist dann häufig der entstelltere schüchterne, der nachfolgende ist dreister und deutlicher." (**Freud**: Traumdeutung. Ges. Schriften, Bd. III, S. 61.)

schüchterte infantile Sexualforschung hat sich hier zum Faustischen „Und sehe, daß wir nichts wissen können" sublimiert. „Dann die Lügen ist in unsrer Erkenntnus, und steckt die Finsternuß so hart in uns, daß auch unser Nachtappen fehlt", heißt es in Dürers Formulierung.[1] Und gedemütigt muß er bekennen: „Das Problem der geometrisch zu bestimmenden absoluten Schönheit weiß nur Gott allein."[2] Wie die Mutter ist, erkennt bloß der Vater.

Dieses väterliche Ichideal beherrscht den Sohn. Gleich einem drohenden Gebieter erhebt sich auf dem Melancholieblatte der große Block zu Häupten des am Boden zusammengekauerten Hundes, der in diesem Zusammenhange auch den unterwürfigen Sohn[3] symbolisiert. Warum bei Dürer die passive Seite des vollständigen Ödipuskomplexes nach dem Tode der Mutter psychisch im Vordergrunde stand, haben wir bereits früher zu erklären versucht. Das Wiederaufleben frühkindlicher Schuldgefühle gegenüber dem Vater spiegelt sich dann auch in der künstlerischen Komposition der „Melancholie".[4]

---

1) Lange-Fuhse, a. a. O. S. 222 (aus der gedruckten Proportionslehre).

2) In zwei Varianten bei Dürer (Lange-Fuhse, a. a. O. S. 221 und 359).

3) Nach Abraham (Einschränkungen und Umwandlungen der Schaulust usw., Jahrbuch der Psychoanalyse, VI, 1914, S. 81) vertritt ein bestimmtes Tier nicht nur den Vater oder die Mutter, sondern oft auch den Träumer selbst. Er erwähnt ferner einen Traum, in dem der Vater des Träumers, der Träumer selbst und dessen Sohn durch das gleiche Symboltier (Hund) bezeichnet werden.

4) Laut Wiener Zeitungsberichten („Reichspost" vom 24. Februar 1929, „Neues Wiener Journal" vom 12. März 1929) soll dem Verlagsbuchhändler Kurt Stockhausen in Nürnberg die Lösung des Rätsels von Dürers „Melancholie" gelungen sein. Er betrachtet die „Melancholie" als geistiges Selbstporträt des Grüblers und Forschers Dürer und zugleich als Vexierbild; auf dem Steinblock glaubt Stockhausen Dürers Antlitz und in den Schattenpartien des Gewandes der „Melancholie" zwei andere Gesichter zu erkennen, die die Doppelnatur der Melancholie symbolisch darstellen. Der Künstler habe auf Grund seiner Kenntnis der altgermanischen Astrologie und Runenkunde noch andere geheime Schlüsselzeichnungen in den Stich hineingearbeitet. So will Stockhausen die Bedeutung der Inschrift „Melencolia I" dadurch erklären, daß er das Zeichen „I" als eine „Ich-Rune" und das vorgehende Schnörkelzeichen als ein altgermanisches Heils- und Segenszeichen auffaßt, das sich angeblich schon auf altgermanischen Lanzenspitzen der Bronzezeit findet. Danach heiße das Titelwort nichts anderes als ungefähr: „Melancholie (als Befähigung zu den höchsten geistigen Leistungen) möge segensreich wirken auf das Ich." Stockhausen hat auch das magische Zahlenquadrat in allen seinen Zahlenbildern ausgelegt; es seien 52 verschiedene Zahlenkombinationen in Form geometrischer Figuren, Quadrate, Rechtecke, Parallelogramme, deren vier Eckzahlen tatsächlich jeweils die Endsumme 34 ergeben. Daß 34 die Umkehrung von 43 (Dürers Alter im Jahre 1514) ist, hat auch dieser Forscher bemerkt. Die Entdeckung soll durch einen Kunsthistoriker bearbeitet und demnächst als Druckschrift der Öffentlichkeit übergeben werden. (Eine briefliche Anfrage bei

VIII
Zur Abwehr

Welchen Zweck, wird sicherlich mancher in seinen ästhetischen Empfindungen verletzter Leser fragen, haben derartige Untersuchungen, die mit ermüdender Gleichförmigkeit die höchsten Schöpfungen des menschlichen Geistes aus einer und derselben unsauberen Triebquelle ableiten? Dem ist zunächst zu entgegnen, daß der Versuch einer Verständigung geringe Aussicht auf Erfolg bietet, solange dieser Leser an der abfälligen Bewertung des Trieblebens überhaupt festhält. Die Psychoanalyse wertet als Naturwissenschaft vom Seelischen überhaupt nicht und könnte höchstens entgegenhalten, daß etwas, was als aus dunklen Tiefen treibende Kraft oder als unbewußter Inhalt selbst in jenen Kunstwerken nachzuweisen ist, die zu den kostbarsten Besitztümern der Kulturmenschheit gehören, doch nicht so völlig unwürdig des im Lichte bewunderten Endergebnisses sein dürfte. Daß die Gesamtheit jener frühkindlichen auf die Eltern gerichteten affektiven Regungen, die wir Ödipus- oder Inzestkomplex heißen, für das künstlerische, insbesondere dichterische Schaffen von wesentlicher Bedeutung ist, wird heute auch schon von Nicht-Analytikern stillschweigend oder ausdrücklich[1] anerkannt. Freilich gibt es noch immer nicht wenige Zeitgenossen, die den Analytikern krankhaft verderbte Phantasie und Vergewaltigung von Tatsachen zum Vorwurfe machen. Der erste Teil des Vorwurfes ist wohl nur als eine Äußerung der Sexualablehnung zu betrachten, und was den zweiten Teil anbelangt, so darf der Analytiker auf die empirischen Ergebnisse der Traum- und Neurosenforschung verweisen, die auch ein entscheidendes Licht auf den künstlerischen Schaffensprozeß geworfen haben, und zu seinen Gunsten noch anführen, daß in vielen Fällen erst die psychoanalytische Deutung einen sinnvollen[2] Zusammenhang erkennen läßt. Damit wird nicht geleugnet, daß das Wesen

---

Herrn Stockhausen wurde dahin beantwortet, daß es noch fraglich sei, ob und wann die Abhandlung erscheinen werde.) Es bleibt abzuwarten, wie er seinen Deutungsversuch des näheren begründet; die uns zur Verfügung stehende Reproduktion läßt auch nicht mit einiger Sicherheit den Vexierbildcharakter des Stiches erkennen. — Zur Zahlensymbolik sei noch nachgetragen, daß die Ziffern 52 und 34, nach okkulter Regel (5 und 2, 3 und 4) jeweils addiert, die gleiche Zahl 7 (die sog. Saturnzahl) ergeben.

1) So von W. Lange-Eichbaum (Genie — Irrsinn und Ruhm, S. 397).

2) Wir unterscheiden im Sinne H. Freyers (Theorie des objektiven Geistes, Leipzig 1923, S. 30) den seelisch-physiognomischen vom gegenständlichen Sinn.

der künstlerischen Leistung an sich uns noch größtenteils unzugänglich ist und daß eine subjektive Untersuchungsmethode wie die psychoanalytische auf Historisches nur teilweise anwendbar erscheint, auch wird damit keineswegs einer herabsetzenden Kunstbetrachtung das Wort geredet. Daß Respekt vor einer künstlerischen Persönlichkeit sich sehr gut mit einer psychoanalytischen Untersuchung ihrer seelischen und intellektuellen Entwicklung verträgt, hat uns gerade Freud mit seiner Leonardo-Studie vorbildlich bewiesen. So wie jener sich nur die Erklärung der Hemmungen in Leonardos Sexualleben und in seiner künstlerischen Betätigung zum Ziele gesetzt hat, haben auch wir bloß unsere Aufgabe darin erblickt, die „geheimnisvoll lockende Dunkelheit des Inhaltlichen“ (Friedländer) in Dürers Kupferstich „Melencolia“, der „dem künstlerischen Gefühl so unmittelbar verständlich erscheint“ (Panofsky-Saxl), durch Beziehung auf persönliche Erlebnisse und Charaktereigentümlichkeiten seines Schöpfers ein wenig aufzuhellen. Und wenn Friedländer (S. 142) über die „Melencolia“ bemerkt: „Das Problematische, der Widerstand gegen völlig befriedigende Ausdeutung gehört zu seiner Geistigkeit“, so weiß der Psychoanalytiker, welcher Natur dieser (auf das Bild projizierte) „Widerstand“ ist. Warum Kunstwerke, denen „das Geheimnisvolle“, d. h. eben die Beziehung zum Affektleben, fehlt, uns trotz aller formalen Vollkommenheit kalt lassen, hat E. Jones an dem Beispiel des Malers Andrea del Sarto (Imago II, 1913) einleuchtend gemacht. Die künstlerisch-vergeistigende Umformung, die Dürers aus den Tiefen seines Unbewußten geborenes Phantasiegebilde natürlich erfahren mußte, um den offenen Konflikt mit den Mächten der Verdrängung zu vermeiden, wurde von uns im Verlaufe unserer Untersuchung bereits ausführlich gewürdigt, so daß uns nicht mehr der Vorwurf der Einseitigkeit gemacht werden kann; eine solche intellektualistische Interpretation widerspricht ja auch keineswegs der psychoanalytischen Erklärung und läßt sich ihr im Sinne H. Silberers als „naturwissenschaftliche“ oder als „anagogische“ Deutung sehr wohl an die Seite stellen.

Künstlerisches Schaffen und Witzarbeit

Von

Theodor Reik

Berlin

Spiritus flat, ubi vult.
Joh. 3, 8.

I

Die Disziplin der Ästhetik, die noch immer zwischen normativer und psychologischer Betrachtungsweise schwankt, untersucht innerhalb der Kategorie des Komischen auch die Entstehung, die Mittel und die Lustwirkung des Witzes.

Soweit meine allerdings beschränkte Kenntnis reicht, ist es bisher keinem ernstzunehmenden Forscher dieser Wissenschaft eingefallen, die geheimnisvollen seelischen Vorgänge des künstlerischen Schaffens und diejenigen Prozesse, die man als Witzarbeit bezeichnen kann, in Zusammenhang miteinander zu bringen. Eine solche Verbindung scheint sich schon durch den ungeheuren Abstand des Produktes beider Leistungen, etwa eines Shakespeare-Dramas und eines gelungenen Witzwortes zu verbieten. Ein solcher Eindruck mag vielleicht den Ästhetiker von einem Versuch, hier Zusammenhänge finden zu wollen, abschrecken. Er wird den Psychologen, dem Werturteile fernliegen, nicht abhalten, wenn dieses Beginnen ihm durch andere Gesichtspunkte nahegelegt wird. Ein solcher Vergleich der künstlerischen Konzeption und der Witzarbeit braucht auch keineswegs Übereinstimmungen in den meisten Punkten anzustreben und zu ergeben. Manchmal liefert gerade die Berücksichtigung der entscheidenden Differenzen neben der der Gemeinsamkeiten überraschende Aufschlüsse. Für den psychologischen Forscher wird es schon wertvoll sein, wenn ein Stück Übereinstimmung ihm einen Zugang zu bisher ungeklärten und unverstandenen Sachverhalten eröffnet, auch wenn die eigene Fähigkeit, die Probleme zu lösen, nicht ausreichend ist.

Vielleicht kann ich die Entrüstung, die angesichts eines so „blasphemischen" Vergleiches aufsteigen will, ein wenig beschwichtigen, wenn ich

berichte, wie ich zu einem so absurd scheinenden Versuch gelangt bin. Ein Zusammentreffen dreier Eindrücke von ungleicher Stärke wird von mir — ich weiß nicht, ob mit Recht — dafür verantwortlich gemacht, daß diese gedankliche Verknüpfung auftauchte.

Der erste Eindruck entstammt dem Bericht eines Patienten, der an einer Zwangsneurose erkrankt ist, über einen seiner Tagträume. Es handelte sich um eine jener häufig auftretenden Phantasien, die seine Aufmerksamkeit in der Analyse gerade in dieser Zeit stark beschäftigten. Während eines längeren Spazierganges waren seine Gedanken immer wieder zu seiner Frau zurückgekehrt. Es hatte vor kurzem einen ernsthaften Konflikt in seiner Ehe gegeben, durch den die Möglichkeit des Zusammenlebens in Frage gestellt schien. In seinen Gedanken versuchte er nun, seine Frau zu rechtfertigen und sich aller Umstände zu erinnern, die ihr Verhalten in einem milderen Lichte erscheinen ließen und auf seine eigene Schuld an dem Zerwürfnis hinwiesen. Gerade an dieser Stelle tauchte nun mitten im Straßenlärm jener Tagtraum auf, der folgenden Inhalt hatte: seine Frau würde einem Autounfalle zum Opfer fallen oder an einer plötzlichen Krankheit sterben. An die Stelle dieser Phantasie trat rasch eine andere, welche ihm die Situation zeigte, daß seine Frau auf dem abendlichen Heimwege von einer Besorgung in einer menschenleeren Gasse von einem Räuber angefallen und ermordet werde. In der Fortsetzung jenes Tagtraumes dachte er, er selbst würde dann, von ihrer tyrannischen Launenhaftigkeit befreit, sein Leben in vollen Zügen genießen, mit dem durch den verminderten Haushalt ersparten Gelde weite Reisen machen und seinen wechselnden Liebhabereien leben. Auch die Aussicht auf manches Band mit Frauen, das leicht geknüpft und leicht gelöst werden könnte, tauchte lockend auf. Es wird den Psychologen kaum überraschen, wenn er erfährt, daß sich der Träumer, an diesem Punkte seiner Gedanken angelangt, mit einem gewissen Schauer von seiner Phantasie abwandte und eine reaktiv verstärkte Zärtlichkeit für die in ihr so schlecht behandelte Gefährtin verspürte. In diesem Zusammenhange wird es auch nicht als Zufall erscheinen, daß er sich einige Minuten nachher beim Überqueren eines verkehrsreichen Platzes so wenig aufmerksam erwies, daß er fast selbst unter die Räder eines rasch fahrenden Automobils geriet.

Ich wurde an den Tagtraum meines Patienten wieder erinnert, als ich am selben Abend die Lektüre eines Romanes, der mir empfohlen worden war, „An American Tragedy“ von Theodore Dreiser, fortsetzte. Ich hatte aufmerksam den Weg des Helden der Erzählung, Clyde, der ihn aus einem erbärmlichen sozialen Milieu fortführt und zum beneideten Liebling

einer reichen und verwöhnten Gesellschaft von Milliardären und ihren Damen werden läßt, verfolgt. Der Roman schildert nun, wie der junge Mann, der zuerst eine niedrige Stellung bekleidet und arm und einsam ein durch Ehrgeiz und Neid verdüstertes Dasein führt, ein junges Mädchen verführt, das von ihm schwanger wird. Von einem jener reichen und schönen Mädchen aus dem Milliardärmilieu angezogen, will er sich nun jener Verantwortung rasch entziehen und die Verbindung mit der reichen Dame betreiben, die Glück, Luxus und große Karriere zu versprechen scheint. Das schwangere Mädchen, das fühlt, wie ihr der Geliebte immer mehr entgleitet, drängt angstvoll zur Heirat. In diesem schweren seelischen Konflikt taucht in Clyde, durch einen Zeitungsbericht angeregt, ein verbrecherischer Plan auf, den er wirklich ausführt. Er bestellt die Geliebte zu einem Rendezvous, fährt sie auf einen einsamen See hinaus, tötet sie und versenkt den Leichnam ins Wasser. Die Auffindung der Leiche, die Verhaftung und die Überführung des Verbrechers sowie seine Hinrichtung bilden den letzten Teil des Romanes, der mehr als ein Einzelschicksal schildern will. In großen, reinen Linien wird hier die Umwelt des amerikanischen Proletariats und die einer oberflächlichen Luxuswelt gezeichnet und das Seelenleben bestimmter Typen junger, amerikanischer Menschen mit erstaunlicher, psychologischer Klarheit und Prägnanz dargestellt.

War es ein Zufall, daß der Bericht über einen ergötzlichen Vorfall, der sich einige Tage später in einer Zeitung fand, meine Gedanken noch einmal zu jenem Tagtraum meines Patienten zurückführte? Es wurde dort von dem Treiben einer Verbrecherbande erzählt, welche sich romantisch „Die schwarze Hand" nannte und bestimmte Gegenden in den südamerikanischen Staaten unsicher machte. In einer Stadt jenes heimgesuchten Rayons lebte nun seit Jahr und Tag ein fleißiger und wohlhabender Bürger, auf dessen sonst behagliches Dasein die Tyrannei einer stets nörgelnden und streitsüchtigen Ehefrau einen schweren Schatten warf. Dieser Mann erhielt eines Tages einen Erpresserbrief der „Schwarzen Hand", in dem ihm aufgetragen wurde, binnen zwei Tagen die Summe von 10.000 Dollar an einem bestimmten Orte zu hinterlegen, widrigenfalls seine Gattin für immer spurlos verschwinden werde. Die Antwort, die in die Hände des Bandenführers gelangte, hatte folgenden Wortlaut: „Verehrter Herr! Ich habe zwar keine 10.000 Dollar, bringe aber Ihrem freundlichen Vorschlage großes Interesse entgegen."

Die Eindrücke, die aus so verschiedenem Material stammen, haben sich nach einiger Zeit stark genug erwiesen, um zu bestimmten Gedanken über

das Entstehen des Tagtraumes, das künstlerische Schaffen und die Witzarbeit zu führen, denen ich nun selbst neugierig folgte. Der Tagtraum meines Patienten unterscheidet sich in keinem wesentlichen Punkte von anderen Produkten dieser Art, wie wir sie häufig genug in der Analyse gesunder und seelisch erkrankter Personen kennenlernen. Dreisers Roman ist, zu welchem Urteil man auch immer über seine besonderen Eigenschaften gelangt, unstreitig ein Kunstwerk, dessen Gestaltungskraft uns einen hohen ästhetischen Genuß verschafft. Jene Antwort des in seinem Eheglück bedrohten Bürgers aber ist gewiß ein exquisiter Witz, der seine Gattung vorzüglich repräsentiert. Ist nun ein Zusammenhang zwischen diesen drei so verschiedenen seelischen Produkten aufzeigbar?

II

Es scheint nicht zweifelhaft zu sein, daß der berichtete Tagtraum, das Kunstwerk und der angeführte Witz denselben wesentlichen seelischen Inhalt haben, so different dieser auch in jeder dieser drei Bildungen behandelt wird. Bei allen handelt es sich um den Ausdruck von sonst verborgen gehaltenen, sozial verpönten Wunschregungen, die auf die gewaltsame Entfernung oder Tötung eines nahestehenden Objektes abzielen. Dieses Objekt ist nun Gegenstand jener eigenartigen, zwischen Haß und Liebe schwankenden Gefühlseinstellung, die man in der Psychoanalyse als ambivalent bezeichnet. Die Übereinstimmung in den drei Phantasieschöpfungen geht so weit, daß in ihnen allen ein Zusammenhang zwischen dem Objekt jener ambivalenten Einstellung und bestimmten materiellen Ansprüchen besteht. Nicht der seelische Inhalt, sondern die Form, in der dieser seine Gestaltung gefunden hat, ist es also, was die drei psychischen Schöpfungen unterscheidet. Die Tatsache, daß in diesen drei Beispielen derselbe Stoff in so verschiedenartiger Gestaltung erscheint, gibt an sich keine Aufklärungen über einen allgemeineren Zusammenhang von Tagtraum, Kunstwerk und Witz.

Eine eindringende psychologische Betrachtung zeigt, daß es allgemein dieselben Konflikte und seelischen Vorgänge sind, die in Tagtraum, Dichtung und Witz zur Darstellung gelangen. Diese Gemeinsamkeit ergibt sich aus den psychischen Voraussetzungen und Zielen dieser Bildungen. Der Tagtraum ist eine Vorstufe der Dichtung. In ihm erscheinen die Wünsche des Einzelnen, die er sorgsam vor anderen geheim gehalten hat, erfüllt. Der Tagträumer erringt Erfolg und Beifall, gewinnt ein reizvolles Mädchen, gelangt zu Ruhm und Reichtum, erfüllt eine große Mission usw. Es bildet keinen Widerspruch zu dieser allgemeinen Funktion der Wunscherfüllung

des Tagtraumes, daß er manchmal auch peinlichen oder schreckhaften Charakter hat. Es handelt sich in diesen Fällen eben um die Wunscherfüllung von Bestrafungstendenzen, die sich als Reaktion auf das Auftauchen verbotener oder vom Ich abgelehnter Regungen eingestellt haben. In diesen zwischen bewußtem und unbewußtem Seelenleben schwankenden Bildungen verbergen sich nämlich hinter der bewußtseinsfähigen Fassade, welche die Erfüllung bestimmter Wünsche des Einzelnen zeigen, Strebungen anderer Art, inzestuöse, grob-egoistische und sinnliche Triebregungen. Der Tagträumer weiß so nur in einem begrenzten Ausmaße, worin der Lustgewinn an seiner Phantasie liegt. Er weiß häufig (nicht immer), daß die Erreichung der in seinem Tagtraum auftretenden Ziele lustvoll ist, aber er weiß nicht, daß sich hinter ihrem manifesten Inhalt ein anderer, geheimer, weit weniger harmloser verbirgt. Wie der Tagtraum erfüllt auch das Kunstwerk diese verdrängten Regungen seines Schöpfers und zeigt die bewußt abgewehrten Impulse befriedigt. Durch ihre Darstellung befreit sich der Dichter von dem seelischen Druck, mit dem ihre Unterdrückung verbunden ist. Auch der Witz bringt eine solche, freilich verschiedenartige Befreiung vom Hemmungsaufwand, der zur Niederhaltung sozial verbotener, sexueller und aggressiver Triebregungen notwendig war.

Der Tagtraum darf völlig egoistisch sein, da er nicht zur Mitteilung an Andere bestimmt ist.[1] Aus demselben Grunde darf er auch auf kunstvolle Ordnung, auf Logik und Aufbau verzichten und wird sein Interesse nur auf einige Bilder oder Szenen konzentrieren. Er braucht seiner Natur nach ja nur für den Träumer verständlich zu sein. Aus dem Rohmaterial des Tagtraumes formt sich in langsamer, unterirdischer, psychischer Arbeit die Dichtung. Sie muß das rein Egoistische abstreifen, muß Ordnung und Zusammenhang zwischen ihren einzelnen Elementen herstellen, einen kunstvollen Aufbau und eine sorgfältig durchgearbeitete Form anstreben; sie muß ferner allen verständlich sein. Der wesentliche Unterschied zum Tagtraum ergibt sich daraus, daß dieser asozial ist, die Dichtung aber eine große soziale Leistung darstellt. Der Witz ist sozial wie das Kunstwerk; der Witzige begnügt sich nicht etwa damit, die Nichtswürdigkeit oder Nichtigkeit eines Objektes zu erkennen. Er strebt danach, sie Anderen mitzuteilen, seine Erkenntnis darzustellen.

Aus dem Vergleich des früher dargestellten Tagtraumes, der Dichtung „Eine amerikanische Tragödie" und jenem Witz des Ehemannes hat sich

1) Über den Tagtraum und seine seelischen Besonderheiten vgl. das schöne Buch von Hanns Sachs „Gemeinsame Tagträume", Imago-Bücher, Bd. V, Wien 1925.

die Auskunft ergeben, daß in diesen drei Bildungen verpönte, von der Gesellschaft streng verurteilte Wünsche zum Ausdruck kommen. Die Geheimhaltung des Tagtraumes, die allgemein gilt und nur durch die Psychoanalyse eine notwendige Durchbrechung erfährt, sowie die Affekte, die ihm folgten, legen Zeugnis von ihm ab, daß sich der Träumer eines Inhaltes schämt, d. h. daß er ein Schuldgefühl mit ihm verbindet. Nichts mehr von jenem Schuldgefühl ist dem Dichter bewußt. Die Bewußtseinsarbeit hat es vermocht, das Inhaltliche seines Werkes von seinem Ich abzulösen, ihm eine allgemein-menschliche Einkleidung zu geben und er strebt danach, sein Produkt seinen Zeitgenossen zu zeigen. Wir wissen, daß auch beim Künstler jenes Schuldgefühl, das an dem latenten Inhalt seines Werkes hängt, unbewußt bestehen bleibt, aber es scheint, daß ein Teil davon gerade durch die Arbeit an der Form, durch das Ringen mit dem widerstrebenden Vorstellungs- und Sprachmaterial bewältigt wird. Ein anderes, schwer auffindbares Stück jenes unbewußten Schuldgefühles bleibt gewiß noch lebendig. Ähnlich müssen die psychischen Verhältnisse beim Witzigen liegen. Auch dort muß das Auftauchen verbotener, sexueller und aggressiver Tendenzen von einer Reaktion des Schuldgefühles begleitet sein, obwohl uns nichts dergleichen am Schöpfer des Witzes auffällt. Aber auch dort scheint es, als könne die intellektuelle und affektive Leistung, die wir als Witzarbeit bezeichnen, einen Teil dieses verborgenen Schuldgefühles seelisch bewältigen helfen. Wir werden also darauf verwiesen, daß ein Stück Schuldgefühl durch das Gelingen der Leistung seine Beschwichtigung erhält. Die soziale Leistung des Lustgewinnes, die der Dichter und der Witzige Anderen zuteil werden läßt, hat rückwirkend eine Art seelischer Befreiung für ihn selbst zur Folge. Wir werden an dieser Stelle einer merkwürdigen psychologischen Antinomie gewahr. Das Auftauchen unterdrückter, verbotener Regungen sowie die geheime Darstellung ihrer Wunschziele im Tagtraum und in Phantasien erscheint von starkem Schuldgefühl begleitet. Wenn es gelingt, mit der Gestaltung dieser eigenen verborgenen Wunschregungen auch Anderen Lust zu bringen, wird das individuelle Schuldgefühl geringer. Ich begnüge mich hier mit dem Hinweis darauf, daß das Schuldgefühl von der Natur der sozialen Angst ist und dieses, sein tiefstes Wesen die Beschwichtigung erklärt, die durch die soziale Leistung erzielt wird. Die Fortsetzung dieser Studie wird Anlaß geben, auf diesen wichtigen Punkt zurückzukommen.

III

Die Abgrenzung ist für die Zwecke dieser Untersuchung von jetzt an durch die Linie gegeben, welche die soziale Leistung von den Bildungen scheidet, die rein eigensüchtige Ziele verfolgen und von der Wirkung auf andere absehen. Wir können deshalb die psychologische Erörterung des Tagtraumes in den Hintergrund treten lassen und uns auf die Erforschung der psychologischen Zusammenhänge zwischen künstlerischem Schaffen und Witzarbeit beschränken.

Die Dichtung — hier als Repräsentantin aller Künste betrachtet — bringt ihre spezifische Lustwirkung durch das Zusammenwirken zweier Komponenten zustande. Sie bietet vorerst den Zuhörern eine wichtige Verlockungsprämie in der Form der Vorlust, indem diese Gefallen an der kunstvollen Form und Gestaltung, an Reim und Wortwahl, am Aufbau und an der Symmetrie des Ganzen finden. Durch diese Vorlust bestochen, gelangen sie dazu, williger die verborgenen Inhalte des Kunstwerkes aufzunehmen und zu genießen. Diese Endlust hängt aber völlig an der dargestellten Erfüllung jener geheimen Regungen, die der Dichter unbewußt zum Ausdruck bringt. Ebenso kommt die Lustwirkung des Witzes zustande. Die ihm eigentümliche Lust stammt ebenfalls aus zwei Quellen: aus den kunstvollen Mitteln, die seine Technik zur Hand gibt, und aus seinen geheimen Tendenzen. Es ist leicht darstellbar, daß der psychische Vorgang der Lustentbindung beim Zuhörer nur den beim Dichter selbst kopiert.

Der Künstler verschiebt die an den Tendenzen hängende starke Affektenergie auf ihre Gestaltung. Auch er überschätzt kraft dieses typischen Verschiebungsmechanismus die Bedeutung der Formung, ja, es läßt sich ahnen, daß er den Mut zur Darstellung jener verpönten Regungen erst durch die Möglichkeit, ihnen diese besondere, auf das Feinste angepaßte, in ihrer Enthüllung verhüllende Form zu geben, gewinnt. Wir haben ja bemerkt, daß der Tagträumer, der sich in der Phantasie mit denselben verbotenen Wunschregungen beschäftigt, die selbstgeschaffenen Bildungen sorgsam geheim hält. Auch der Schöpfer des Witzes würde sich nicht getrauen, seine besonderen aggressiven und erotischen Tendenzen zu äußern, wäre er nicht sicher, daß er durch die witzige Form auch eine tolerante Beurteilung, ja sogar Beifall für ihren Inhalt gewärtigen könnte. Diese hohe Bedeutung der Form aber läßt uns erkennen, daß hier die Lösung eines der wichtigsten Probleme des ästhetischen Schaffens und Genießens zu suchen ist. Geben wir vor allem zu, daß wir nicht wissen, was uns

eigentlich in der Dichtung ergreift und im Witz lachen macht, weil die tiefsten Motive unserer Gefühlsreaktion unbewußter Art sind, daß wir uns, wären die in der Dichtung und im Witz enthaltenen Regungen kraß und formlos zutage getreten, abgestoßen fühlen würden und daß erst die ästhetische Form uns so sehr besticht, daß wir auch auf den so verpönten Inhalt mit lustvollen Affekten reagieren, so ergibt sich folgende psychologisch interessante Problemlösung: ein dem Bewußtsein unerträglicher Sachverhalt, dessen Inhalt ein unbewußtes Triebziel darstellt, wird durch die bewußte Lustwirkung an der Form in erhöhtem Grade lustvoll. Dadurch, daß eine Lustquelle, die ästhetische Freude, eröffnet wird, wird auch die dahinterliegende, verborgenere, verschüttete Lustquelle wieder lebendig. Es handelt sich also um eine psychische Summationswirkung: Vorlust aus dem ästhetischen Gefallen an der Form plus Endlust aus der Affektabfuhr verbotener Triebregungen. Eine solche innige psychologische Verbindung ist aber nach den Forschungsresultaten der Psychoanalyse nicht möglich, wenn nicht ein geheimer, wesentlicher Zusammenhang zwischen den beiden, anscheinend voneinander unabhängigen Elementen besteht. Wir kommen der Lösung der Frage am nächsten, wenn wir sagen: was heute Form ist, war selbst einmal ein Stück Inhalt; was wir heute als Schale bezeichnen, selbst einmal ein Teil des Kernes. Es ist also eine spätere Differenzierung, welche jene anscheinende Unabhängigkeit des einen Elementes vom anderen ermöglicht. Es muß aber jene ursprüngliche, später verlorengegangene Identität sein, welche die aufgezeigte Summierung der Lustwirkung zustande kommen läßt.

IV

Der psychische Vorgang des dichterischen Schaffens hat seit jeher das Interesse der Menschen angezogen, weil er uns Alltagsmenschen so rätselhaft schien. Die psychoanalytische Forschung hat nun gezeigt, daß wir alle unbewußt ein Stück jener seelischen Arbeit leisten, über deren Sonderbarkeit wir uns verwundern. Im Traume werden wir Unbegabten alle zu einer Art Dichter. Die Psychoanalyse hat erwiesen, daß im Traume ein Stück rezentes Erleben Anschluß an alte verdrängte Wünsche gefunden hat, welche die Traumbilder in entstellter Form als erfüllt darstellen. In ähnlicher Art muß sich der Vorgang des dichterischen Schaffens abspielen. Ein flüchtig gelesener Zeitungsbericht wird etwa in dem Dichter zunächst unklare, allmählich klarer werdende Phantasien entstehen lassen, aus denen sich langsam durch jenen Entpersönlichungs- und Formungsprozess — wir haben ge-

sehen, daß beide miteinander verbunden sind — eine gegliederte, organisch wachsende Dichtung kristallisiert. Das Wesentliche der dichterischen Arbeit geht im Unbewußten vor sich. Der aktuelle Anlaß wird psychisch bedeutungslos und fällt bewußt häufig dem Vergessen anheim. Was aus ihm wird, wie er sich erweitert und vertieft, welche Vorstellungs- und Affektverknüpfungen er eingeht, wird mehr und mehr bedeutungsvoll. Es ist etwa so, wie wenn ein Gegenstand in einen tiefen See fällt, immer tiefer und tiefer, dort am Grunde lange liegen bleibt und allen Veränderungen der Tiefendimension unterliegt, von fremdem Material umsponnen und durchdrungen wird und nun unter dem Einfluß einer bestimmten Kraft wieder langsam an die Oberfläche steigt, bis er wieder ans helle Tageslicht gelangt.

Man darf, ohne den Unterschied der Art zu vernachlässigen, den Vorgang der Witzarbeit mit dem der dichterischen Konzeption in dieser Richtung vergleichen. Freud hat gezeigt, daß dieser Prozeß der Witzbildung so vor sich geht, daß ein vorbewußter Gedanke für einen Augenblick der unbewußten Bearbeitung unterliegt, um dann vom Bewußtsein erfaßt zu werden. Dieser Vorgang kann uns vielleicht gerade durch seine Abweichungen einige Sonderzüge des dichterischen Schaffens besser verstehen lassen. Es ist klar, daß vor allem das Zeitmoment innerhalb der beiden Prozesse einen entscheidenden Unterschied bedingt. Im Witz wird der vorbewußte Gedanke nur für Sekunden dem Unbewußten überlassen, um dann ebenso rasch von der Bewußtseinsinstanz erfaßt zu werden. In der Dichtung versinkt das vorbewußte Material für Tage, Wochen oder Monate ins Unbewußte, kristallisiert sich langsam um den Kern, verlötet sich mit neuen Elementen. Eine langsame, schmerzensreiche Bewußtseinsarbeit bringt dann dieses Produkt zur Formung. Würde der Witzige einen rezenten Einfall ebensolange der unbewußten und dann der bewußten Vorarbeitung überlassen, so käme sicherlich kein Witz zustande, sondern etwa ein sozialkritisches Werk. Setzen wir dichterische Begabung voraus, so würde vermutlich eine Satire oder, noch wahrscheinlicher, eine Tragödie aus der Grundstimmung, aus welcher der Witz entsteht, hervorgehen. Das Unterscheidende liegt sicherlich auch in der psychologisch unzugänglichen Frage der spezifischen Begabung, aber hier handelt es sich uns nur um den seelischen Vorgang und die ihm eigentümlichen Mechanismen. Der Witz wäre also in der Richtung des Zeitintervalls zwischen rezentem Eindruck und Gestaltung am ehesten jener Art der Lyrik zu vergleichen, die man als Gelegenheitspoesie bezeichnet. Seiner psychischen Dynamik nach aber steht er dem Drama am nächsten.

weil in ihm ein seelischer Konflikt zwischen bestimmten Mächten und Gegenmächten (Triebtendenzen und den vorgelagerten Hemmungen) zur Entladung und Entlastung gelangt. Es hängt mittelbar sicher mit diesem besonderen Zeitmoment zusammen, daß zwei Elemente im Witze deutlich hervortreten, die der Dichtung nicht zu eigen sind. Der Witz verbirgt seinen egoistischen Charakter nicht so sorgfältig wie die Dichtung; der Witzige bekennt sich in ihm weit unzweideutiger zu seinen eigensüchtigen, sexuellen oder feindseligen Impulsen. Der Witz, in dem der vorbewußte Gedanke rasch ins Unbewußte versinkt und rasch wieder aus ihm auftaucht, ist sozusagen noch mehr behaftet und belastet mit allem Tang und allem Schlamm, der aus den Tiefen stammt (um den früheren Vergleich wieder aufzunehmen). Es war keine Zeit, das Produkt der unbewußten Bearbeitung von allen jenen Kennzeichen seiner Herkunft zu reinigen und abzulösen. Nehmen wir ein Beispiel: ein Bild des „Simplizissimus" stellte einen Herrn dar, der mit verschränkten Armen vor einer Dame steht, die eben im Begriffe ist, ihm eine heftige Szene zu machen: „Es war der schrecklichste Moment meines Lebens, Otto, als ich deinen Abschiedsbrief bekam. Ich wollte mich erschießen, aber ich hatte kein Geld, mir einen Revolver zu kaufen." — „Liebste, hättest du mir nur ein Wort gesagt!"

Eine unwillige, grob egoistische Regung, ein Impuls heftiger Wut und Ungeduld wirken hier um so stärker, weil sie in eine höfliche, ja herzliche Form gekleidet sind. Vergleichen wir die Äußerung dieses Gemütsmenschen etwa mit derselben Szene, wie sie ein Dichter schildern würde. Dieser würde etwa in psychologisierender Darstellung den inneren Konflikt gestalten, dem der junge Mann, der sich von einer früheren Geliebten loslösen will, ausgesetzt ist. Auch er würde vermutlich zeigen, daß die verlassene Geliebte dem Manne eine große Szene macht, in der sich manche unechte Töne in die Äußerungen ihrer Trauer mengen. Er würde die zwiespältigen Gefühle seines Helden darzustellen sich bemühen: wie dieser Mitleid mit der Verlassenen fühlt, aber gleichzeitig die starke Sehnsucht, ihrer ledig zu werden; wie seine Anteilnahme eine heftige Ungeduld und Wut gegenüber dem Mädchen nicht ausschließt und in ihm trotz aller freundlichen Gefühle der Wunsch aufsteigt: hätte sie sich doch getötet! Vielleicht würde der Dichter noch die seelischen Reaktionen, welche dieser auftauchende Wunsch in seinen Helden auslöst, zu schildern versuchen. Wir können alle diese starken Gefühle auch in dem jungen Manne, der sich in seiner witzigen Replik anscheinend zärtlich gebärdet, vermuten. Was aber zum Ausdruck kommt, ist eine grob egoistische Reaktion, die

wir als roh abweisen würden, wäre sie nicht in eine wahrhaft glänzende Form gekleidet.

Eine andere Eigentümlichkeit des Witzes erklärt sich ebenfalls aus dem kurzen Zeitintervall, das in seiner Entstehung eine so bedeutungsvolle Rolle spielt: seine Abhängigkeit von der rezenten Situation, aus der er entspringt. Der rezente Eindruck ist ja auch für die Dichtung bedeutungsvoll genug, aber je größer das Format des Dichters, um so kraftvoller wird er danach streben, sein Werk von diesem loszulösen und es von jenem Eindruck unabhängiger zu machen. Das Wissen um die Einzelheiten der Beziehung Goethes zu einem bestimmten jungen Mädchen ist etwa für die ästhetische Wirkung des ersten Teiles des „Faust" nicht notwendig und gewiß nicht wesentlich. Die Kenntnis der speziellen Entstehungssituation einer Dichtung trägt nichts zu ihrer lustvollen Wirkung bei. Anders beim Witz: wir können viele und sicher sehr lachkräftige Witze nicht würdigen, wenn wir ihre Entstehungssituation nicht kennen. Derselbe Witz, der einmal in einer bestimmten gesellschaftlichen Situation Lachstürme ausgelöst hat, mag, ein Jahr später erzählt, die Zuhörer völlig kalt lassen, ja wir selbst, die wir damals herzlich mitlachten, verstehen oft jetzt in der Erinnerung kaum, worüber wir damals haben lachen können. Derselbe Witz, der uns zum Lachen brachte, weil er z. B. die jetzt herrschenden sozialen Verhältnisse verhöhnt, büßt alle seine Lustwirkung ein, wenn sich jene Verhältnisse ändern. Man könnte sagen: der blitzartigen Entstehung des Witzes entspricht sein rasches Verblühen. Ich sehe etwa in einem alten Jahrgang des „Simplizissimus" ein Bild des Zeichners Thöny, der zwei preußische Offiziere während eines Konzertes darstellt. Der eine flüstert dem Kameraden hinter der vorgehaltenen Mütze zu: „Kommen Sie, Kamerad — jetzt steigt die Symphonie — das Aas hat vier Sätze." Ich erinnere mich, daß ich einmal herzlich über diese Verhöhnung gelacht habe, aber jetzt kann ich kaum mehr lächeln. Es kann nicht nur der Mangel an Neuheit sein, der diese Einbuße der Lustwirkung erklärt. Es muß an der Änderung der sozialen Umwelt liegen, daß ich jetzt nicht mehr über diesen Hohn lachen kann: der Weltkrieg und der Zusammenbruch jenes besonderen Offizierstypus liegt in der Zwischenzeit. Derselben Usur der Lustwirkung unterliegt — wenngleich in geringerem Maße — der sexuelle Witz. Eine Zeichnung von F. v. Reznicek mit der Überschrift „Wozu"? stellt zwei Backfische vor dem Schlafengehen dar. „Sag mal," sagt die eine, „was willst du eigentlich noch im Pensionat? Du bist ja schon verdorben." Es ist kaum mehr möglich, über diesen Witz zu lachen, da heute das Mädchenpensionat

keineswegs mehr diejenige, vor anderen ausgezeichnete Stätte ist, deren hervorragendste Aufgabe es ist, die heranwachsende weibliche Jugend im trauten Zwiegespräch in die Geheimnisse des Sexuallebens einzuführen. Auch bezeichnet die Jugend von heute den Besitz solchen Wissens, der sozial in viel größerem Ausmaße als erlaubt, ja erwünscht gilt, nicht mehr als „verdorben". Die Veränderung der Anschauungen über die sexuellen Fragen, namentlich aber über die Aufklärung der Jugend, hat die Lustwirkung dieses Witzes, der vielleicht einmal als vortrefflich galt, bedeutend vermindert, wenn nicht vernichtet. Ein anderes Bild aus einem alten Jahrgange desselben Witzblattes zeigt noch deutlicher, wie schädlich der Wechsel der Anschauungen der Lustwirkung des Witzes sein kann. Die Tante Minna zeigt sich in der Familie zum ersten Male im Radlerkostüm in Pumphosen. Der kleine Karl ruft seiner Mutter in höchstem Staunen zu: „Sieh mal, die Tante hat auch Beine!" Die anfängliche Verblüffung, die sich meiner anläßlich dieses Witzes bemächtigte, hatte nichts vom Charakter jener „Verblüffung" an sich, welche die Autoren zusammen mit der nachfolgenden „Erleuchtung" für so wesentlich für die Witzwirkung halten. Diese Verblüffung war vielmehr durch die Verwunderung darüber, worin da der Witz liegen soll, begründet. Erst nach einigen Sekunden konnte ich mich erinnern, daß die allgemeine Mode jener Zeit die Frauenröcke bis über die Schuhe fallen ließ und daß das Staunen des kleinen Karl so seinen guten Sinn hatte. Es ist kaum zweifelhaft, daß dieser Witz im Zeitalter des Bubikopfes und des bis zu den Knien reichenden Rockes nicht mehr als Witz empfunden wird. Gewiß, auch ich mußte nach Erkennung des wahren Zusammenhanges lächeln, aber dieses Lächeln, das halb belustigt, halb gerührt war, bezog sich eben auf eine entschwundene, die „gute, alte" Zeit, der solche Scherze vermutlich als vortreffliche Witze galten.

Gewiß unterliegen auch Kunstwerke, ja sogar diejenigen, die wir als die größten ihrer Art ansehen, solchen abschwächenden Wirkungen der Zeiten, aber sie erweisen sich, vermutlich gerade wegen jenes Entpersönlichungsprozesses, der selbst soviel Zeit in Anspruch nimmt, doch weit resistenter gegenüber den Einflüssen der Umwandlungen der Umwelt.

Dieser mehr zeitgebundene und vom Ich seines Schöpfers weniger ablösbare Charakter bedingt es auch, daß der Witz sich nicht wie die Dichtung — in ihren reinsten Formen — an alle wendet, sondern an eine Gruppe von Menschen, die viel enger begrenzt erscheint als das Publikum einer Dichtung. Über dieselben Witze zu lachen ist ein Zeichen viel weitergehender psychischer Übereinstimmung als der Beifall, der etwa der Aufführung eines Dramas

gilt. Ein Beispiel, das diesen Sachverhalt illustriert: Ein Zuschauer bei der Bayreuther Aufführung des „Parsifal" wendet sich an seinen Nachbarn: „Ich kann dabei nicht lachen. Wirklich, ich kann dabei nicht lachen." Das klingt wie Unsinn; niemand wird erwarten, daß ein Zuhörer der tief tragischen Vorgänge dieses Bühnenweihespieles lacht. Wer diesen Witz zu genießen vermag, hat sich unbewußt zu der Ansicht bekannt, daß auch er der Versuchung unterworfen war, über jene so bedeutsamen Szenen auf der Bühne zu lachen, sie komisch zu finden und jene Helden des Parsifalspieles als Kreuzritter von der traurigen Gestalt zu verhöhnen. Hier wird sogleich klar, daß jener Witz auf Lacher nur innerhalb einer engbegrenzten Gruppe rechnen darf. Nietzsche hätte vermutlich herzhaft über ihn gelacht,[1] ebenso der von ihm verachtete Zola (trotz aller „*souvenirs de Bayreuth*"). Der begeisterte Wagnerverehrer, der in der geistigen Atmosphäre des sächsischen Meisters lebt, wird auf denselben Witz mit Entrüstung reagieren und ihn vielleicht schal und geschmacklos finden. Ein Bonmot wie jenes, das die Charakteristik eines österreichischen Ministers gibt: „Er hatte regelmäßig eine rasche Auffassung, aber diese Auffassung war regelmäßig falsch" dürfte bei allen unzufriedenen Österreichern — d. h. also bei allen Österreichern — lebhaften Anklang finden. Seine Wirkung verblaßt aber außerhalb der Grenzen dieses Landes. Wer die Psyche des Österreichers nicht kennt, wird etwa den Stimmungsbericht, den, wenn ich nicht irre, Karl Kraus von der politischen Lage in dem kostbaren Satz: „Die Situation ist verzweifelt, aber nicht ernst" gab, kaum gebührend würdigen können. Ja, es ist möglich, daß die Lustwirkung eines Witzes von tieferem Gehalt dadurch, daß eine rezente Anspielung später nicht mehr voll gewürdigt werden kann, stark beeinträchtigt wird. Hier das entsprechende Beispiel eines jüdischen Witzes, in dem der Vater den jungen Sohn frägt: „Warum willst du das Mädel heiraten? Sie hat ka Mitgift, sie is' nicht schön, sie . . ." — „Ich liebe sie, Vater!" — „Was heißt, du liebst? Bist du Sonnenthal?" Die Wirkung dieses ausgezeichneten Witzes mag bereits jetzt darunter leiden, daß eine neue Generation sich keine angemessene Vorstellung von der Bedeutung jenes großen Schauspielers machen kann, der für unsere Eltern die Gestalten jugendlicher Liebhaber so unvergleichlich verkörperte. Der verborgene Inhalt des Witzes aber liegt in dem Zweifel an der Realität und dauernden Natur der Liebe, die der skeptische Vater nur auf der Bühne gelten lassen will. Die tiefere

1) „Nichts für Spaziergänger mehr zu empfehlen, als sich Wagner in verjüngten Proportionen zu erzählen: z. B. Parsifal als Kandidaten der Theologie mit Gymnasialbildung (letztere als unentbehrlich zur reinen Torheit)." (Nietzsche: Der Fall Wagner.)

Lustquelle stammt aus dem Angriff auf diese am sorgsamsten beschützte Illusion des Abendlandes.

Wir haben erkannt, daß die Kürze des Zeitintervalls in der Witzarbeit für bestimmte charakteristische Züge des Witzproduktes verantwortlich ist. Vergessen wir nicht als das Wichtigste hervorzuheben, daß dieser zeitlichen Begrenzung die Kürze des Witzes selbst, die nach Hamlets Wort seine Seele ist, entspricht.

V

Der Prozeß der Witzarbeit ist von seiten der Ästhetik noch wenig verstanden worden. Man überdenke etwa die wesentlichen Punkte in der Auffassung, die Deutschlands führender Ästhetiker, Johannes Volkelt, über das Werden des Witzes vertritt. Der Witz sei „von dem Boden des geistesfreien, mit seinen Vorstellungen willkürlich spielenden Subjektes aus gebildet".[1] Immer wieder kehrt dieser Forscher in seinen Ausführungen über den Witz zu dieser seiner Lieblingsvorstellung von der „organischen Verknüpfung des Witzes mit dem geistesfreien Subjekt" zurück. Betont so Volkelt immer wieder, der Witz sei seinem Wesen nach Bestätigung eines geistesfreien, mit seinen Vorstellungen willkürlich spielenden Subjektes, so behauptet Theodor Lipps ganz im Gegensatz dazu, daß der Witz als solcher „gänzlich unpersönlich ist" und „mit der Individualität dessen, der ihn macht, nichts zu tun hat".[2] Beide Forscher irren und dieser Irrtum ergibt sich aus der mangelnden psychologischen Kenntnis der seelischen Vorgänge in der Witzbildung, das will heißen, aus der unrichtigen Einschätzung des wechselnden Anteils, den das Unbewußte und das Bewußte an der Witzarbeit nehmen. Es ist ebenso verfehlt, die Mitwirkung des Bewußtseins in der Witzgenese zu übertreiben, wie das Volkelt tut, als sie völlig auszuschließen, wie Lipps es will. Der von Freud dargestellte psychische Prozeß der Witzbildung zeigt, daß die Vorstellung eines geistesfreien, mit seinen Vorstellungen spielenden Subjektes eher dem Phantasiereichtum Volkelts als dem des Schöpfers des Witzes entspricht. Die „Geistesfreiheit" als ein subjektives Gefühl ergibt sich aus der Wirkung einer Illusion und stellt sich vielmehr schon als ein Erfolg der Witzarbeit ein, die in ihrem wichtigsten Anteil durch die Wirkung unbewußter Determinanten bestimmt ist. Das Subjekt ist in der Witzbildung weit passiver als dies Volkelt und andere Autoren annehmen. Der Ausdruck „einen Witz machen" darf uns nicht irreführen. Der Anteil des Un-

1) System der Ästhetik. 2. Bd., 2. Aufl., 1925, S. 507.
2) Komik und Humor. S. 111.

bewußten ist in der Produktion des Witzes so ausschlaggebend, daß man eher sagen darf, daß der Witz in der Person auftaucht, ja manchmal das Gefühl hat, der Witz überfalle die Person.

Wer einen Witz macht, d. h. durch bewußte Anstrengung produziert, macht keinen Witz mehr. Wir haben uns jenen Augenblick, in dem der vorbewußte Gedanke einer unbewußten Verarbeitung unterliegt, als eine Art partieller Absence vorzustellen. In diesem Zeitbruchteil findet eine Vorstellung Anschluß an eine fernliegende, die ihr doch unbewußt verbunden ist, taucht ein aus der gegenwärtigen Situation stammendes Gefühl tief in das Reservoir alter, verschütteter Impulse, die unzerstörbar und ungebändigt in uns leben. Diese Impulse können sich nicht unverändert äußern, — es käme sonst zu einer aggressiven oder sexuellen Aktion, — sie treffen auf dem Rückweg zur Wahrnehmungssphäre auf die seelische Zensur. Aus dem Gegeneinander und Miteinander dieser beiden Faktoren, des Wiederkehrend-Verdrängten und der Gegenströmungen, ergibt sich das Wesentliche der Witzarbeit, erklären sich die Besonderheiten der Witzbildung. Der Witz stellt demnach ein Kompromißprodukt von abgewehrten und abwehrenden Vorstellungen dar.

Erst an dieser Stelle, bei der Rückkehr vom Unbewußten, setzt die Bewußtseinsarbeit ein. Die Bewußtseinsinstanz erfaßt nun das aus den Tiefen aufsteigende Vorstellungsmaterial, gliedert es und bringt es in eine Form, die ebenfalls der Mitwirkung jener beiden Tendenzen entspricht. Diese Form verrät noch in der Verwendung der Klangassoziation, in Wortwahl, Wortzusammensetzung und Satzanordnung die Arbeitsweise des Unbewußten und erfüllt doch alle Anforderungen, die zum raschen Verständnis notwendig sind. Ich versuche den Vorgang an einem Beispiel zu illustrieren: In einem Berliner Kaffeehause sitzt eine Herrengesellschaft. Eine Schwester der Heilsarmee tritt an den Tisch und reicht eine Sammelbüchse dar: „Bitte, für gefallene Mädchen!" Ein Herr antwortet: „Ich gebe direkt." Der psychische Vorgang ist folgender: die Aufforderung zu jenem Almosen hat in dem Herrn eine besondere psychische Reaktion ausgelöst. Wir können aus jener Antwort schließen, daß er kein Almosen geben wollte, daß seine ursprüngliche Reaktion eine abweisende und unwillige hätte sein können. Die Antwort hätte vielleicht in grober Form gelautet: „Ach, lassen Sie mich in Ruhe mit solchen Bitten!" Die Worte „gefallene Mädchen" aber haben Anschluß an unbewußtes Material gefunden, haben an den Vorstellungskomplex sexueller Triebregungen gerührt. Die Analyse führt also von der intendierten Replik: „Ich gebe nichts" zur unbewußten Bearbeitung der Vor-

stellung „Gefallene Mädchen". Der unbewußte Vorgang hat den Charakter eines auftauchenden Wunsches: ich möchte Sexualverkehr mit einem solchen Mädchen haben (vielleicht an Erinnerungen anknüpfend). Die Verknüpfung dieser Wunschregung mit einem Geldgeschenk gehört teilweise schon der bewußten Vorstellungsarbeit an. Als Kompromißausdruck der aus dem Unbewußten auftauchenden Regungen und der vom Bewußten festgehaltenen Anforderung ergibt sich so die Vorstellung: wenn ich einem gefallenen Mädchen etwas geben soll, gebe ich es ihr selbst, indem ich sie für den Sexualgenuß durch Geld entlohne. Die Vorstellungsreihe läuft also so: ich will nichts geben — ich will lieber mit einem solchen Mädchen sexuell verkehren — ja ihr selbst würde ich dann Geld geben — ich gebe direkt. Der psychische Vorgang ist etwa der Durchfahrt eines Eisenbahnzuges durch einen Tunnel zu vergleichen: aus der Bewußtseinshelle fährt der Zug plötzlich durch eine kurze Dunkelheit, da wird es wieder lichter, um bald darauf ganz hell zu sein. Jene Strecke, welche der seelische Vorgang von der beabsichtigten Antwort: „Ich gebe nichts" zu der wirklich erfolgenden: „Ich gebe direkt" durchlauft, erreicht im Augenblick des Eintauchens in die unbewußte Sphäre — der Dunkelheit des Tunnels unseres Vergleiches — ihren wichtigsten und bestimmendsten Punkt. Er entscheidet nicht nur das Schicksal der Form der Antwort in der Verdichtung („Ich gebe nichts — ich will ihr selbst geben — ich gebe direkt"), sondern auch das ihres Inhaltes, der zu der Absicht der Bitte in direkten Gegensatz tritt.

Ich habe an dieser Stelle die Bemerkung nachzutragen, daß auch der seelische Vorgang beim Zuhörer in denselben Bahnen verlauft. Auch er stellt einen seelischen Kurzschluß dar und geht in annähernd derselben Zeit vor sich wie die Witzarbeit. Ein Witz, dessen Pointe man erst erfassen kann, nachdem man lange nachgedacht hat, verdient diese Bezeichnung nicht mehr.

Der Vergleich des Vorganges der Witzarbeit mit dem Passieren eines Tunnels durch einen Eisenbahnzug mag auch dazu beitragen, deutlich zu machen, wo der Irrtum von Lipps gelegen ist, der den Witzvorgang völlig dem Unbewußten zuteilt. Diese Betrachtungsweise vernachlässigt vergleichsweise jene Strecken, welche der Zug passiert, wenn er in den Tunnel einfährt und wenn er ihn verläßt, die Anfangs- und die Endsituation der Witzarbeit. Der Irrtum von Lipps besteht also darin, den Anteil der Bewußtseinsinstanzen am Zustandekommen des Witzes völlig zu leugnen. Es ist nicht richtig, daß der Witz ein gänzlich unpersönliches Produkt und von der Individualität seines Schöpfers völlig unabhängig ist. Gewiß bestehen

für das Unbewußte des Menschen keine individuellen Unterschiede, soweit die Existenz der Triebkomponenten als solcher in Frage steht. Es bestehen aber quantitative Differenzen in ihrer Verteilung, es gibt Verschiedenheiten in den Triebschicksalen und den Triebdarstellungen, es gibt Mengungsverhältnisse zwischen Durchsetzung des Triebdrängens und der Einflüsse der Hemmungen, die individuell verschieden sind.

VI

Es bleiben noch genug unbeantwortete Fragen übrig. Einige davon sind bereits von Freud in seiner Untersuchung hervorgehoben worden, haben aber bei dem damaligen Stande der analytischen Forschung noch keine Antwort finden können. Wir haben gehört, daß das Lachen über den Witz ein Anzeichen jener Lust ist, die sich aus der Aufhebung einer bisherigen psychischen Besetzung ableitet. Wenn man als die erste Person des Witzes seinen Schöpfer, als die zweite jene, gegen welche der Witz gerichtet ist, und als die dritte den Zuhörer bezeichnet, so ist der seelische Vorgang der Witzwirkung bei dieser letzten der folgende: er hört die Worte des Witzes, ist dadurch genötigt, jene Vorstellung oder Gedankenverbindung, welche dem Witzigen selbst vorschwebte, zu reproduzieren und gelangt auf diesem Wege zur Aufhebung des Hemmungsaufwandes, was als lustvoll empfunden wird. Das große Stück seelischer Energie, das zur Aufrechterhaltung des Hemmungsaufwandes bisher notwendig war, wird durch den Witz plötzlich als überschüssig gefühlt. Die von Freud in diesem Zusammenhange aufgeworfene Frage, warum der Hörer des Witzes lache, der Schöpfer nicht lachen könne, ist durch die psychologische Würdigung dieser Dynamik in allgemeiner Art nicht beantwortbar. Die vorsichtige Auskunft Freuds geht dahin, daß beim Hörer jener seelische Besetzungsaufwand aufgehoben und durch Lachen abgeführt wird, während sich bei der Person, die den Witz „macht", Hemmungen in der Abführungsmöglichkeit ergeben. Der psychische Vorgang bei der ersten Person des Witzes, derjenigen, die ihn produziert, weicht also von dem bei der dritten Person ab. Der seelische Hemmungsaufwand muß auch bei der ersten Person aufgehoben worden sein, denn sonst käme kein Witz zustande, da solche Aufhebung die wesentlichste Vorbedingung seiner Entstehung darstellt. Es besteht also bei der ersten Person, beim Schöpfer des Witzes, eine Störung in der Möglichkeit der seelischen Abfuhr, als deren deutliches Zeichen sich uns sonst das Lachen darstellt. Die freigewordene psychische Energie ist vielleicht sofort einer anderen seelischen

Verwendung zugeführt worden. Jene Aufhebung des Hemmungsaufwandes ist zwar erfolgt, aber die dort abgezogene Energie ist vielleicht für die Witzarbeit selbst verwendet worden, welche die erste Person zu leisten hat. Gewiß gewinnt auch sie Lust aus solcher Aufhebung des Hemmungsaufwandes, aber der erneute Aufwand an der Witzarbeit, zu der diese erste Person des Witzvorganges genötigt und der für den Hörer entfällt, zieht sich von diesem Lustgewinn ab. Abschließend sagt Freud, daß die psychologische Konstellation während der Witzarbeit der freien Abfuhr des Gewonnenen überhaupt nicht günstig sei.

Zur Unterstützung seiner Ansicht führt Freud an, daß der Witz auch bei der dritten Person seinen Lacheffekt einbüßt, sobald derselben ein Aufwand an Denkarbeit zugemutet wird. Allein ein solcher größerer Aufwand an Denkarbeit wäre auch bei der ersten Person in der Witzarbeit schädlich. Unter diesen Umständen käme kein Witz, sondern etwa ein Urteil mit scharfsinniger oder aggressiv betonter Begründung zustande. Wenn Freud hervorhebt, die Anspielungen des Witzes müßten augenfällige sein, die in ihm enthaltenen Auslassungen sich leicht ergänzen usw., um die Lachwirkung des Witzes zu gewährleisten, so beziehen sich diese Bedingungen nicht nur auf die Aufnahme, sondern auch auf die Produktion des Witzes. Wäre derjenige, der den Witz produziert, genötigt, mühevoll nach sprachlichen Mitteln der Anspielung zu suchen, sorgfältig dem *Tertium comperationis* nachzuspüren oder sich die Frage vorzulegen, ob er dieses oder jenes Mittelglied seines Gedankenvorganges in der sprachlichen Mitteilung ohne Schaden für das Verständnis seines Witzes auslassen dürfe, so wäre sein Witz verlorene Liebesmüh. Freud behauptet mit Recht, daß mit der Erweckung des bewußten Denkinteresses die Wirkung des Witzes in der Regel unmöglich gemacht werde, aber er unterläßt es, hinzuzufügen, daß mit solcher Erweckung der Denkinteressen bereits die Entstehung des Witzes unmöglich gemacht wäre. Wir haben dennoch eine bestimmte Denkarbeit sowohl bei der ersten als auch bei der dritten Person vorauszusetzen. Wir wissen auch, von welcher Art sie ist und daß sie eine große Strecke unterirdisch verläuft. Es kann sich also nur darum handeln, daß das Denkinteresse, das anfänglich aufgebracht wird, durch den Einbruch unbewußter Tendenzen sozusagen überrumpelt wird, um sich dann wieder der Wahrnehmung des Ausganges jenes Konfliktes zuzuwenden. Es hat sozusagen seinen Weg an jene unbewußten Mächte für einen Zeitbruchteil abtreten müssen. Es soll übrigens nicht unbemerkt bleiben, daß der Mangel an Verständnis für einen Witz oft nicht so sehr den Eindruck eines intellektuellen Versagens als den

einer affektiven Abblendung macht, wie wir sie in der Symptomatologie der Neurosen so häufig konstatieren. Auch dort erfolgt ein solches Aussetzen des Verständnisses an den Stellen, die ihrer Natur nach starke gegensätzliche Gefühle gegen einen bestimmten Vorstellungsinhalt wachrufen. Es ist klar, daß die Existenz und unbewußte Wirksamkeit solcher gegensätzlicher Strömungen das Verständnis eines Witzes auf das empfindlichste beeinträchtigen können.

Kehren wir zur Überprüfung der Freudschen Argumentation von hier aus zurück. Sie war richtig, aber in ihrer Darstellung zu allgemein. Der Fortschritt unserer analytischen Kenntnisse wird dazu führen müssen, diese Annahmen einer Korrektur zu unterwerfen, die zugleich eine Einschränkung und Ergänzung bedeutet. Wirklich muß man, wie Freud dies getan hat, von der Untersuchung der seelischen Vorgänge bei der dritten Person ausgehen, will man die Gründe erkennen, warum die erste Person, der Schöpfer des Witzes, nicht lacht. Die ökonomische Betrachtungsweise als solche müßte eigentlich zu der Erwartung führen, daß der Lustgewinn bei der dritten Person des Witzvorganges geringer ausfallen sollte als bei der ersten. Die erste Person hat ja den Witz geschaffen; zu der Lust aus dem ersparten Hemmungsaufwand müßte, würde man erwarten, die freudige Aussicht auf den Erfolg und den Beifall treten, der sich dem Schöpfer des Witzes zuwenden wird. Das Freudsche Argument, daß nämlich die Störung der psychischen Abfuhr durch die Witzarbeit selbst bewirkt werde, da diese einen bestimmten Betrag psychischen Aufwandes in Anspruch nimmt, behält freilich seine Bedeutung. Allein es ist klar, daß auch die dritte Person, der Zuhörer, in der Nachbildung der seelischen Vorgänge in der ersten eine Art Witzarbeit leistet, die man als negativen Abdruck der primären bezeichnen kann. Das „Verstehen des Witzes" stellt selbst eine solche sekundäre Witzarbeit dar, eine Art psychischer Übernahme des Prozesses in der Identifizierung mit der ersten Person. Der psychische Vorgang beim Schöpfer des Witzes und beim Zuhörer ist also annähernd derselbe; nur ihre Richtung ist verschieden. Bei der Witzproduktion wird ein vorbewußter Gedanke einer unbewußten Bearbeitung für eine Sekunde überlassen und das Resultat dieses Vorganges ist eben der Witz. Beim Zuhörer geht der psychische Prozeß vom fertigen Produkt, dem Witz, aus und verfolgt denselben Weg nach rückwärts. Die Lust des Witzes wird der dritten Person nicht sozusagen „geschenkt", wie Freud sagt, sondern nur unter dem Selbstkostenpreis verkauft. Es ist unverkennbar, daß es auch von seiten des Zuhörers eines gewissen, wenngleich geringeren seelischen Aufwandes bedarf, um

den Witz zu würdigen und zu erfassen. Auch hier ist die Analogie zum künstlerischen Schaffen und Genießen bemerkenswert: der Zuhörer eines Dramas, der Leser eines Romanes geht von dem fertigen psychischen Gebilde aus und gelangt durch Identifizierung mit dem Dichter dazu, regressiv dieselben unbewußten Tendenzen zu reproduzieren, deren Wirksamkeit die Dichtung ihre Entstehung verdankt. Was Nietzsche als Zuhörer der Bizetschen „Carmen" in sich verspürte, zeigt paradigmatisch den seelischen Vorgang bei jedem künstlerischen Genießen: „Ich vergrabe meine Ohren unter diese Musik, ich höre deren Ursache." Der Zuhörer geht in dem unbewußten Vorgang bis zur Entstehung des Kunstwerkes zurück, nimmt unbewußt Kenntnis von den triebhaften Regungen, die zu seiner seelischen Genese gedrängt haben — wenn es ein Kunstwerk ist und ein Zuhörer, würdig, es zu hören. Es ist selbstverständlich, daß diese gemeinsamen Züge mannigfache Differenzen zwischen den beiden Vorgängen nicht ausschließen; diese sind schon durch den Unterschied von Produktion und Reproduktion sowie durch den Gegensatz der Richtung der seelischen Prozesse gegeben. Es gibt daneben andere, die hier nicht erörtert werden sollen.

VII

Freud selbst gesteht zu: „Wir sind hier wohl nicht in der Lage, tiefere Einsicht zu gewinnen; wir haben den einen Teil unseres Problems, warum die dritte Person lacht, besser aufklären können, als dessen anderen Teil, warum die erste Person nicht lacht." Die Annäherung an die Lösung dieser zweiten Frage wird uns heute leichter, da wir gerade durch den Fortschritt der Forschung Freuds eine noch tiefere Einsicht in den Ablauf unbewußter seelischer Prozesse erhalten haben. Die Verwendung des freigewordenen psychischen Aufwandes für den Zweck der Witzarbeit allein konnte uns nicht erklären, warum derjenige, der einen Witz produziert, nicht zu lachen vermag. Wenn dieses Argument ökonomischer Art nicht ausreicht, werden wir uns wieder der Würdigung der Affektdynamik zuwenden. Freud betont, daß man den vollen Eindruck von der Unentbehrlichkeit der dritten Person für die Vollendung des Witzvorganges erhält. Alles, was am Witz auf Lustwirkung abziele, ist auf diese dritte Person gerichtet, als ob nicht zu überwindende Hindernisse einer solchen bei der ersten Person im Wege stünden. Dem ist wirklich so, aber wir können dennoch auch nicht einen Augenblick lang annehmen, daß die Witzbildung ihrer Natur nach ein altruistischer Vorgang ist, der vom eigenen Lustgewinn absieht, und nur

darauf aus ist, anderen Personen Lust zu verschaffen. Tatsächlich aber scheint sich hier ein bedeutungsvoller Unterschied zwischen den Gebieten des Witzigen und des Komischen zu ergeben. Der seelische Vorgang der Witzbildung ist mit dem Einfallen des Witzes nicht abgeschlossen: der Einfall will anderen mitgeteilt werden. Der Vorgang der Witzbildung gelangt erst durch solche Mitteilung zu seinem Abschlusse. Das Komische kann ich allein genießen; zum Genuß des eigenen Witzes — strenger gesagt, zu seinem vollen Genusse — kann ich erst auf dem Umwege über den Genuß des Anderen kommen. Der Witzige ergänzt seinen nur unvollständigen Lustgewinn, indem er das für ihn unmögliche Lachen auf dem Umwege über den Eindruck der zum Lachen gebrachten Person erreicht. Man kann beobachten, daß, wer zuerst mit ernster Miene einen Witz erzählt, dann in das Gelächter der anderen mit einem gemäßigteren Lachen einfällt. Freud kommt hier der Aufklärung am nächsten, wenn er behauptet, daß wir darum genötigt sind, unseren Witz dem Anderen mitzuteilen, weil wir selbst über ihn nicht zu lachen vermögen.

Es kann nicht schwierig sein, den von Freud hier vorgezeichneten Weg bis ans Ende zu verfolgen. Wenn der Zuhörer des Witzes lacht, sein Schöpfer aber nicht lachen kann — wie wäre es da, einen inneren Zusammenhang zwischen diesen beiden Tatsachen anzunehmen? Wie wäre es, anzunehmen, daß gerade in der Anwesenheit dieses oder dieser Zuhörer ein Moment enthalten sein müßte, welches den Lacheffekt bei der ersten Person hemmt? Ist dies aber möglich? Haben wir nicht eben von Freud gehört, daß die dritte Person für die Vollendung des Witzvorganges völlig unentbehrlich ist? Hier ergibt sich doch ein krasser Widerspruch! Wenn unsere Annahme auch nur einen Schein von Berechtigung hätte, würde sich folgende unwahrscheinliche Situation ergeben: der Schöpfer des Witzes kann nicht lachen, weil er durch die Anwesenheit einer anderen Person daran gehindert wird, aber er produziert den Witz, damit diese andere Person lache, und stimmt dann in ihr Lachen ein. An diesem Punkte wird uns der Leser sicher die Gefolgschaft verweigern. Der Anspruch auf seine intellektuelle Geduld scheint hier allzu groß zu werden. Und doch führt nur die psychologische Analyse dieser antinomischen Situation zur Lösung des Problems: es erscheint mir wahrscheinlich, daß es die vorbewußte oder unbewußte Sorge um die Art der Aufnahme des Witzes ist, die in erster Reihe jene Störung der psychischen Abfuhr bei der ersten Person bewirkt. Wenn es wahr ist, daß der Witz verdrängte, verbotene Tendenzen zum Ausdruck bringt, so ist es für seine Wirkungen wesentlich, daß sich der Zuhörer

mit ihrem Inhalte einverstanden erklärt, d. h. daß er dazu gelangt, in sich dieselben Tendenzen walten zu lassen und den inneren Protest gegen die ihm zugemutete Aufhebung der Hemmung auszuschalten. Es muß in dieser Sorge um die zu erwartende Reaktion von seiten der Zuhörer begründet sein, wenn der Schöpfer des Witzes an der freien Abfuhr seiner psychischen Besetzung gehemmt erscheint. Diese Überlegung in Verbindung mit der Einsicht von der Notwendigkeit des Zuhörers für den Witzvorgang und von dem Mitteilungsbedürfnis des Witzigen führt zu der Auskunft, daß auf der einen Seite die Mitteilung an diese dritte Person von seiten der Triebtendenzen gefordert wird, diese Mitteilung aber gleichzeitig von einer Art Sorge oder Angst wegen ihrer Aufnahme begleitet ist. Der Drang nach Mitteilung ist natürlich stärker als die Hemmung, aber diese wird sich doch noch in der Störung der freien Abfuhr bei dem Schöpfer des Witzes Ausdruck verschaffen. Von hier aus ist es nur noch ein kleines Stück Weges zur endgültigen Aufklärung der Frage: wenn wir einen Witz erzählen, können wir nicht lachen, weil wir der Zustimmung der Zuhörer nicht sicher sind, weil wir nicht wissen, ob wir lachen *dürfen*. Das kann sich freilich nicht auf die Oberfläche des einzelnen Witzes beziehen, sondern auf seinen latenten Inhalt, nämlich auf den Ausdruck der verbotenen sexuellen oder aggressiven Tendenzen. Anders ausgedrückt: wir gestatten uns nicht den vollen Lustgewinn, der aus der Aufhebung des Hemmungsaufwandes resultiert, weil die dann zutage tretenden Regungen sozial verboten und vom Schuldgefühl besetzt sind. Das Lachen des Anderen gibt dann das Zeichen der sozialen Anerkennung, liefert gleichsam die Gewähr dafür, daß dieser Lustgewinn nicht verabscheuenswert ist und legitim erscheint. Er befreit also von dem übriggebliebenen Stück des unbewußten Schuldgefühles, das mit den im Witz ausgedrückten Impulsen verbunden ist. Wir gelangen weiter, wenn wir bedenken, daß es die Ersparung von Hemmungsaufwand ist, der wir die spezifische Lust am Witz verdanken. Dieser seelische Hemmungsaufwand wird aber zu einem wesentlichen Teile durch das unbewußte Schuldgefühl bedingt, das ursprünglich seiner Natur nach Angst vor dem Liebesverlust war und durch die Verdrängung jener starken Triebregungen verstärkt wurde. Das Lachen der Zuhörer wäre sonach insbesondere ein Zeichen dafür, daß dieses Schuldgefühl überflüssig geworden ist und erspart werden kann. Das Ich, von Schuldgefühlen für Augenblicke befreit, fühlt sich wieder mit sich selbst einig; eines Stückes sozialer Angst ledig, kann es jetzt in das Lachen der Anderen einstimmen.

Wenn wir noch einmal die Situation des Schöpfers des Witzes, die durch

das Mitteilungsbedürfnis auf der einen, durch ein Stück unbewußten Schuldgefühles auf der anderen Seite gekennzeichnet wird, psychologisch würdigen, so gewinnen wir noch ein weiteres Stück Aufklärung über die Natur des Witzes, eine Aufklärung, die weiter reicht als die bisherigen. Wir haben gehört, daß die im Witze ausgedrückten Tendenzen verboten sind, daß sie verdrängt waren und daß sich der Witz besonderer Techniken bedient, um dieses Verdrängte wieder dem Ich zuzuführen. Die Notwendigkeit dieser Form, ohne die wir den Ausdruck jener Regungen zurückweisen würden, die Hemmung der Abfuhr bei demjenigen, der den Witz produziert, sowie das diese Störung begründende Schuldgefühl, welches durch die Mitteilung des Witzes beschwichtigt wird, zwingen zu der Annahme, daß es sich in ihm um eine bestimmte Art des Geständnisses handelt. Es ist hinzuzufügen, daß der Witz ein unbewußtes Geständnis darstellt, da wir weder wissen, worüber wir lachen, noch, zu welchen unterirdischen Triebregungen wir uns im Witz bekennen. Auch der Witz stellt so einen Ausdruck des unbewußten Geständniszwanges dar, den ich anderen Ortes als eine durch den Kulturfortschritt bedingte Entwicklung des primären Äußerungsdranges der elementaren Triebregungen dargestellt habe.[1]

Vielleicht ist jene Aufklärung, die wir in der Psychologie des Witzvorganges erhalten haben, geeignet, uns auch ein Stück Einsicht in einige Besonderheiten der dichterischen Arbeit zu gewähren. Auch der Dichter, der sein Werk aufführen sieht, ist nicht erschüttert wie seine Zuhörer; der Lustspieldichter lacht nicht über seine eigenen komischen Einfälle. Es scheint auch hier jenes affektökonomische Prinzip vorzuherrschen, demzufolge die dichterische Arbeit der freien Affektabfuhr hinderlich ist. Dafür mögen wie für die ähnlichen psychologischen Verhältnisse in dem Witzvorgang mehrere seelische Faktoren bestimmend sein. Die Verschiebung des Affektaufwandes auf die Gestaltung ist sicher eines dieser Momente. Ein anderer, besonders wichtiger Grund mag darin liegen, daß die adäquate Affektabfuhr stückweise während der Arbeit vor sich geht, das heißt also, daß der Dichter seine freigewordene Affektenergie in dieser Zeit in kleiner Münze abführt, während die Kürze der Zeit, welche dem Zuhörer zur Verfügung steht, zwingt, die Affektabfuhr sozusagen in einem Akt, in komprimierterer Form

1) In einem größeren Werke „Geständniszwang und Strafbedürfnis" (Internationale Psychoanalytische Bibliothek, Bd. XVIII, Wien 1925) habe ich darzustellen versucht, wie die verdrängten Triebregungen einer Äußerungstendenz unterliegen, die sich unter dem Einflusse bestimmter Kulturfaktoren zu einem unbewußten Geständniszwange entwickelt.

durchzuführen. Wir sagten ja auch, daß der Prozeß der Witzarbeit selbst Lustgewinn bedeuten müsse, daß sich aber aus der beifälligen Aufnahme des Witzes eine Verstärkung des Lustgewinnes ergebe. Ähnlich stellt sich auch beim Dichter schon während des Schaffens ein Stück psychischer Befreiung ein, das doch erst durch den Erfolg seines Werkes gekrönt wird. Gewiß ist damit, wie Sachs gelegentlich richtig betont hat, eine starke Befriedigung des Narzißmus des Künstlers gegeben, aber daneben muß auch die Beschwichtigung des unbewußten Schuldgefühles, das ja die narzißtische Ichbesetzung empfindlich schädigt, Berücksichtigung erfahren. Es ist so, wie wenn der Erfolg ihm die Gewähr bietet, daß er nichts zu befürchten habe, wenn er jene verbotenen Regungen geäußert hat. Zu fürchten — von welcher Seite? Von seiten der Zuschauer, die auf sein Werk auch mit Zeichen des Mißfallens reagieren könnten. Es wurde bereits angedeutet, daß sich das Schuldgefühl, das primär an den latenten Triebregungen der Dichtung hängt, auf die Form verschiebt, so daß also ein künstlerischer Fehler vom Dichter als Schuld empfunden wird. Indem die Zuhörer, das Publikum, dem Werke Beifall spenden, zeigen sie, daß sie sich mit dem Dichter identifizieren, sich zu denselben verbotenen Tendenzen bekennen, die er in seinem Kunstwerke gestaltet hat. Dabei mag der Künstler noch so geringschätzig von der Meinung der Menge denken, ihr Beifall gibt sozusagen wieder die Erlaubnis, die Isolierung des Ausnahmemenschen, des (durch sein Triebleben und das darauf reagierende Schuldgefühl) zum Paria Gewordenen aufzuheben. Der Urteilsspruch des Zuschauers oder einiger von ihnen erscheint wirklich nicht wichtig; der der Gesamtheit hat unbewußt tieferen Wert, als der Künstler wahr haben will. Carl Maria von Weber war es, wie ich glaube, der über das Publikum geäußert hat: „Der Einzelne ist ein Esel, aber das Ganze ist ein Gott.“ Der Urteilsspruch: „Nicht versungen und nicht vertan“ ist eigentlich ein auf das ästhetische Gebiet verschobenes „*Absolvo te*“, das hier nicht der Priester, sondern die Gesamtheit verkündet. Die Bestätigung des Gelingens seines Werkes bedeutet für den Dichter unbewußt den endgültigen Freispruch für das heimliche Verbrechen, von dem er sich durch seine Arbeit entlasten wollte, die Befreiung vom Druck des Schuldgefühles. Besser noch als durch die euphorische Stimmung, die sich des Künstlers nach der beifälligen Aufnahme seines Werkes bemächtigt, läßt sich dies negativ erweisen. Das Mißfallen der Zuhörer, die kritische Abweisung des Werkes löst beim Künstler eine schwere Depression aus, die aus der Reaktion auf eine rein ästhetische Meinung allein nicht erklärt werden kann. Gewiß, der Narzißmus des Künstlers wird durch eine solche Abweisung stark er-

schüttert, aber zu dieser Wirkung gesellt sich die Vertiefung des Schuldgefühles, von dem sich der Künstler in seinem Werke zu lösen hoffte. Es ist also so, als hätte der Künstler sein Mißlingen als Ausdruck seiner moralischen Mängel empfunden.

Auch der Witz zielt auf Aufhebung der sozialen Angst, bemüht sich ebenfalls um soziale Einreihung durch eine unbewußte Werbung für seine verbotenen Inhalte und bedient sich zur Erreichung dieses Zieles ebenfalls wie die Kunst der Verlockungsprämie der Form. Das Mißlingen eines Witzes, beziehungsweise die abweisende oder kühle Aufnahme desselben von seiten der Zuhörer bewirkt zwar keine Depression bei seinem Urheber, aber macht ihn doch betreten und beschämt, erzeugt in ihm doch ein deutliches Gefühl der Insuffizienz und des Mißbehagens. Ja, hier wird noch deutlicher als beim erfolglosen Dichter ein reaktives, dem Ich geltendes Schamgefühl oder eine Regung des Ärgers über sich selbst konstatierbar: „Wie konnte ich nur einen so dummen (geschmacklosen, unpassenden) Witz machen!" Die Abweisung der Witzleistung wird unbewußt als Verwerfung der Tendenzen, die im Witz zum Ausdruck kommen, gefühlt, und so weist die Reaktion wieder auf den Inhalt zurück, von dem aus sie anfänglich auf die Form verschoben wurde.

VIII

Die Antwort auf die Frage, warum der Urheber oder Erzähler eines Witzes sozusagen eine Sanktion von seiten der Zuhörer braucht, ist durch den Hinweis auf den latenten Inhalt des Witzes gegeben. Die Tendenzen des Witzes sind solche, die man sonst nicht laut zu äußern wagt, und die Anderen, die Zuhörer, haben sich diesem Verbote stillschweigend unterworfen, diese Abhaltung als bindend anerkannt. Derjenige, der einen Witz „macht", verstößt sozusagen gegen diese sakrosankten Verpflichtungen, welche die Gesellschaft anerkennt. Er löst sich von der Masse ab und setzt sich so dem Verdachte aus, das Privileg der Aggression, deren Versuchung alle unbewußt in sich verspüren, für sich allein in Anspruch nehmen zu wollen. Nun aber wird diejenige Person, welche tut, was alle zu tun insgeheim wünschen, aber nicht wagen, von der Masse — die Zuhörer dürfen wir hier als deren Repräsentanz annehmen — immer mit zwiespältigen Gefühlen bedacht. Sie hatte den Mut aufgebracht, das auszusprechen, was alle unbewußt fühlen und auszusprechen nicht fähig waren. Der Betreffende ist deshalb Objekt der Bewunderung, aber auch des erbitterten, unbewußten Neides. Wer sich so von der Masse ablöst, wird unbeliebt, ja verhaßt,

wofern er es nicht versteht, das, was ihn mit ihr verbindet, in den Vordergrund zu rücken, sich ihr als ihr Vertreter zu empfehlen. Wer sich so getraut, bestimmten, von allen unbewußten gefühlten, aber sozial verbotenen Regungen Worte zu leihen, hat sich allen Gefahren ausgesetzt, die den kühnen Rechtsbrecher bedrohen. Er muß vor allem darauf bedacht sein, die Anderen durch die Verlockungsprämie der Form darüber hinwegzutäuschen, daß sein Fahrzeug eine wenig harmlose Fracht führt. Der Ausdruck: „Die Lacher auf seine Seite ziehen“ deutet an, daß diese ursprünglich mit ernsten Mienen auf der entgegengesetzten standen. Der Witzige bedarf des Beifalls besonders deshalb, weil dieser ihm die Gewähr gibt, daß ihn keine Strafe, kein sozialer Liebesverlust dafür trifft, daß er sich in seinem Witz gegen das Tabu verehrter Personen und Institutionen, überkommener Anschauungen vergangen hat. Die Zuhörer zeigen ihm durch ihr Lachen, daß sie sein Wagnis nicht übel genommen haben, ja daß sie es gerne selbst unternommen hätten und ihn nur als Sprachrohr ihrer Tendenzen ansehen. Sie räumen so ein, daß sie zur Identifizierung mit ihm gelangt sind, sie bekennen sich unbewußt durch ihr Lachen zu denselben Tendenzen, denen der Urheber des Witzes durch seine Worte ein Ventil geschaffen hat. Die „*public opinion*“, der Beifall der Zuhörer, ist hier an die Stelle der Zustimmung der Eltern getreten. Dieser aber wollte sich einst das noch schwache und hilflose Kind versichern und das Ich wünscht sie auch jetzt noch, weil es sich vor dem Liebesverlust bei den Eltern fürchtet.

Was hier ausgeführt wurde, stimmt ausgezeichnet zu den psychoanalytischen Annahmen, die Freud auf einem anscheinend weit abliegenden Felde gemacht hat. Durch eine Reihe von psychologischen Tatsachen sah er sich zu einer Rekonstruktion der Vorgänge in der Urhorde, welche die Anfangsorganisation der Menschheit bildet, gedrängt. Der Häuptling dieser Urhorde von primitiven Menschenwesen war ein gewalttätiger, grausamer Tyrann gewesen, dem alle Weibchen gehörten und der die heranwachsenden Söhne austrieb. Er war das Ideal jedes Einzelnen von ihnen gewesen, gleichzeitig geliebt und gehaßt, bewundert und gefürchtet. Einmal rotteten sich die Söhne nun zusammen und erschlugen den gewaltigen Vater, dem keiner allein gewachsen war. Keiner von ihnen konnte später allein den heiß begehrten Platz des Vaters einnehmen, weil sich sonst die Kämpfe um die Herrschaft erneuert hätten. Sie alle mußten auf die Erbschaft des Vaters verzichten. Es bildeten sich langsam Brüdergemeinschaften, die durch bestimmte Verbote und Verzichte gekennzeichnet waren und in denen alle

dieselben Rechte und Pflichten hatten. Die neuen Familienorganisationen, die sich nach vielen Zwischenfällen konstituierten, waren nur Schatten der alten, denn jetzt gab es der Väter viele und das Recht jedes Einzelnen war durch das jedes Anderen eingeschränkt. Die Reaktionen auf den Vatermord, jene alte Untat, deren Nachklang noch in Sagen, religiösen Sitten und in verschiedenen sozialen Einrichtungen erkennbar ist, bezeichnen die Anfänge der menschlichen Kultur, geben den Anstoß zu den großen Bildungen der Religion, des Rechtes und der gesellschaftlichen Ordnung.

Die Fortsetzung dieses wissenschaftlichen Mythus Freuds versucht es nun auch, das Auftreten des ersten epischen Dichters in Zusammenhang mit der durch Jahrhunderttausende dauernden Nachwirkungen jenes gewaltigen Urverbrechens zu bringen. Der erste Dichter war ein Einzelner gewesen, der sich von der Masse ablöste, indem er sich an die Stelle des Vaters setzte und den Genossen erzählte, was die Phantasie ihm in der Form der Wunscherfüllung gezeigt hatte: wie er allein den furchtbaren Vater erschlug. Die Taten dieses Helden, der zugleich sein eigener Dichter ist, dieses Dichters, der zugleich sein eigener Held ist, werden so zum erstenmal der Masse erzählt und die Zuhörer, die alle von denselben, zwischen Sohnesstolz und Vatersehnsucht schwankenden Regungen erfüllt sind, identifizieren sich unbewußt mit dem Dichter, der ihnen erfüllt zeigt, was sie alle wünschen. Sie verzeihen ihm seinen Phantasieanspruch, daß er allein es war, der die große Tat begangen haben will, weil er es durch die Kunst seiner Darstellung verstanden hat, die Regungen des Neides und der Rivalität zu beschwichtigen und seine Zuhörer dazu zu bringen, wie er zu fühlen anstatt ihm zu zürnen.

Dieser epische Dichter hatte aber einen Vorläufer, der dasjenige, was jener erzählte, mimte. In der griechischen Tragödie, die aus dem religiösen Mimus hervorging, ist es der leidende Held, der ein schreckliches Verbrechen begangen hat und es nun fürchterlich büßt, während der Chor ihn bedauert, warnt und ermahnt. Dieser untergehende Held ist der Sohn, der jene Untat beging und nun dafür bestraft wird. Das fürchterliche Geschehen, das die Handlung der Tragödie rings um den tragischen Bock zeigt, wurde nun im Satyrspiel von der heiteren, von der komischen Seite gesehen. Die Spieler — ursprünglich ein einzelner Spieler — stellten in der Tragödie dasselbe dar wie in der Komödie. Zeigten sie in dem einen Verbrechen und Sühne des mythischen Sohnes, so treiben sie in dem anderen mit Entsetzen Scherz. Es ist kein Widerspruch, wenn wir annehmen, daß jener Held der Tragödie, welcher ursprünglich der einzige Spieler war, zugleich den untergehenden Vater und den

aufrührerischen Sohn darstellte.[1] Diese Doppelrolle entsprach durchaus der ambivalenten Einstellung der Epigonen zu dem Vater, mit dem sie sich in Reue identifizierten und demgegenüber sie doch Trotz und Regungen der Rebellion spürten. Kam in der Tragödie seine furchtbare Macht zur Darstellung, so wurde er in dem Satyrspiel in seiner Ohnmacht verspottet, wurden hier seine Unarten und Fehler komisch gezeigt. Von der komischen, mimischen Situation, von der Verhöhnung des Vaters in Gesten, von seiner Darstellung in der Entstellung führt durch Jahrtausende eine einzige Linie zur Genese des Witzes. Wir haben hier das Quellgebiet des Witzes gefunden. Er setzt in der Darstellung weniger Worte jene rebellischen Tendenzen fort, die frühe Geschlechter der Menschen in Mimik und Gesten, Verkleidung und Karikatur zum Ausdruck brachten.

Hier wird die psychische Gemeinsamkeit zwischen dem Dichter und dem Witzigen klar. Sie lösen sich kraft ihrer Begabung von der Masse ab, verfügen aber über besondere Wege, die Rückkehr zu ihr wieder zu erreichen. Jene Sonderstellung, die mit der Durchsetzung verbotener Triebziele verbunden ist, erregt ein unbewußtes Schuldgefühl, d. h. soziale Angst, die wohl begründet ist. Wer es wagt, zu sagen, was Andere nicht einmal bewußt zu denken sich getrauen, ist ein Held, gefürchtet und beneidet, wie nur einer, der tut, was Andere gerne täten und zu tun nicht den Mut finden. Ihm droht gerade wegen seiner Sonderstellung jene Gefahr, die durch die feindliche und neidische Einstellung der Anderen heraufbeschworen wird. Diese soziale Angst zwingt ihn, sich der Masse wieder anzunähern, sie auf seine Seite zu bringen und alle Schuldgefühle durch den Beifall, den er erringt, zu beschwichtigen.

Doch wohin sind wir geraten? Der Schöpfer des Witzes ist in unserer Betrachtung in die Nähe des Helden gerückt. Wer ein loses Witzwort aussprach, sollte in die Nachbarschaft dessen gelangen, der eine befreiende Tat ausführte? Und dies wegen einiger Worte nur, verklingender, entgleitender Laute?

IX

Das Wort verdient unsere Minderschätzung nicht. Es hat die bedeutsamste Erbschaft angetreten: es wurde zum Ersatz der Tat. So wie in der Religion die heilige Handlung immer mehr dem heiligen Worte wich, so hat die Kulturentwicklung im allgemeinen dazu geführt, daß das Wort die Aktion

1) Die obige Darstellung des Ursprungs und des Wesens der Tragödie basiert auf den Ausführungen Freuds in „Totem und Tabu“ (Ges. Schriften, Bd. X), korrigiert diese aber in einigen wesentlichen Punkten.

in immer weiterem Ausmaße vertrat. Das Wort, das wir jetzt als Verständigungsmittel im Alltag gebrauchen, war auch nicht immer ein gleichgültig betrachtetes, von geringem Gefühlsaufwand begleitetes Mittel zum sozialen Verkehr wie heute. Es gab eine Zeit, da das Wort mehr und Wichtigeres bedeutete als in unserer Zeit, die soviel redet und so wenig sagt. Das Wort barg einst Zauberkräfte, es hatte magische Eigenschaften. Wer über bestimmte Worte verfügte, konnte die Geister der Luft, der Erde und der Unterwelt beschwören. Man mußte sich hüten, bestimmte Worte zu gebrauchen, weil sie Macht hatten über Leben und Tod; das Aussprechen der Gottesnamen war verboten, das böser Geister wurde vermieden. Am Worte hing Segen und Fluch, Glück und Verderben. Und hat denn das Wort allen seinen Zauber verloren? Spricht es nicht im Urteil des Richters den Spruch über das Schicksal von Menschen, zwingt es uns nicht im Munde des Dichters in jene Stimmung, die diesem letzten Magier gefällt? Es entsühnt den Schuldigen durch den Priester, bringt den Kranken Linderung, führt die Massen zu gewaltigen Leistungen oder vernichtenden Aktionen und bestimmt die Zukunft der Einzelnen und der Völker.

Das Wort, dessen große Bedeutung für die Massenwirkung niemand leugnen wird, hat noch ein großes Stück jener magischen Macht, die ihm einst gegeben war, im Witz behalten. Es ist noch beladen mit jenen Eigenschaften, die einst seine Zauberkraft begründet haben und erweist sich noch immer als abgeblaßte Handlung. Es entkleidet das Objekt im obszönen Witz und schädigt oder vernichtet es im aggressiven. Dies ist gewiß bildlich gemeint, aber das Bild geht auf ein Stück realen Geschehens zurück. Der Witz greift wirklich sein Objekt an, — die ursprüngliche Bedeutung des Angreifens blickt hier durch, — er ist sozusagen nur eine wortgewordene Aktion. Wir haben früher dargelegt, daß sich der Witz aus Handlungen, aus einzelnen Aktionen, die durch Mimik und Gesten unterstützt wurden, entwickelt hat. Diese Handlungen hatten ursprünglich magische Bedeutung und das Wort, das dabei zuerst keine und später nur eine sekundäre Rolle spielte, gewann erst im Laufe der Kulturentwicklung in steigendem Maße jene Bedeutung, die es heute im Witze hatte. Aus der Magie der Handlung wurde die Magie des Wortes. Der Schauspieler ging dem Dichter voraus, vielmehr: er war einmal identisch mit ihm. Diese Herkunft des Wortes aus dem Sinnlichen, sozusagen Handgreiflichen, läßt sich noch in den vielfachen Übergangsphasen bei den breiten Volksmassen studieren; dort wird auch erkennbar, daß die Witzeslust ursprünglich mit der Gebärde oder der Aktion inniger verknüpft war als mit dem Worte.

Auch hier geht Volkelt Irrwege, weil er die Witzphänomene nur vom Standpunkte der Bewußtseinspsychologie beurteilt. So behandelt er den Witz in Gebärde und Handlung mit Absicht nicht, denn dieser „entsteht lediglich durch Übertragung der dort (am Worte) gewonnenen Bestimmungen auf die sichtbare Erscheinung“.[1] Diese späte Übertragung geht aber alte Bahnen, die einst der Witz gegangen war, als ihm noch keine anderen zur Verfügung standen. Es ist keine Neuerung, die vom Wortwitze zum Witz in Gebärde und Handlung führt, sondern die Erneuerung einer Entwicklung, die ursprünglich die umgekehrte Richtung verfolgte. Jene Annahme von Volkelt wäre etwa einer Behauptung, das Bilderrätsel sei eine Übertragung der am gedruckten Worte gewonnenen Bestimmungen auf das Bildhafte, vergleichbar. Wir wisssen aber, daß sich das Alphabet der Druckschrift selbst aus einer Bilderschrift entwickelte. Jene Übertragung entspricht also einer Rückkehr zu der ursprünglichen Form. So fremdartig uns dies auch heute erscheinen mag: die Übertragung des Witzes, der durch das Wort seine Wirkung erreicht, auf das Witzige in Gebärde und Handlung stellt eigentlich ein Rückgreifen auf eine frühe, auf die primäre Phase der Witzentwicklung dar. Wenn wir noch jetzt die Witzerzählung durch mimische Zeichen und Gebärden unterstützen, greifen wir zu Mitteln, die ursprünglich die einzigen Ausdrucksmöglichkeiten des Witzes waren und erst sehr spät zum Rang von Begleiterscheinungen degradiert wurden.

Die Bedeutung der Wortwahl, Wortsetzung und Satzverknüpfung im Witz entspricht ökonomisch durchaus derjenigen, welche die Formarbeit im künstlerischen Schaffen besitzt. Daß sich diese psychische Leistung im Witz nur *en miniature* vollzieht, unterscheidet sie ihrem Wesen nach nicht von jener imponierenderen und bedeutungsvolleren. *In parvis magna voluisse sat est.* Es ist uns durch Freuds Untersuchungen bekannt, daß die Wortbehandlung im Witz der Worteinschätzung des Kindes entspricht. Das Ich kehrt in jenen Sekunden, welche die unbewußte Bearbeitung des Gedankens bezeichnen, zur infantilen Wortbehandlung zurück, die Ausdrücke so behandelt, wie wenn sie Dinge wären. Hier einige Beispiele, wie Kinder Worte behandeln: mein Sohn Arthur sprach als kleiner Junge von einem Bekannten, der Paul Kohn hieß, nur als von einem Herrn Balkon. Er fürchtete sich vor einem Herrn, von dem er gehört hatte, daß er Reisender sei, weil er dieses Wort mit „reißen“ (an den Haaren ziehen) zusammenbrachte. Ein Wachinspektor erweckte dagegen in ihm freundliche Gefühle, weil dieser

1) System der Ästhetik. 2. Bd., S. 531.

Würdeträger für ihn mit dem geliebten „Speck“ verbunden war. Ein anderer kleiner Knabe, dem man einmal einen Papagei gezeigt hatte, wünschte auch die dazugehörige Mamagei zu sehen. Man vergleiche mit diesen Beispielen infantiler Wortbehandlung etwa die witzige Behauptung jener Heineschen Figur, Rothschild habe ihn ganz famillionär behandelt, oder Nietzsches Charakteristik: „Liszt oder die Schule der Geläufigkeit — nach Weibern.“ Auch hier werden wir darauf aufmerksam, daß dieses Spiel mit den Worten nicht immer nur ein Spiel war. Wenn Karl Kraus einmal die (hier in der Verkürzung wiedergegebene) obszön-witzige Behauptung aufstellte, es gebe keine unverstandenen Frauen, es gebe nur unbegriffene, so liegt in der Vertauschung der Synonyma ein Rückgreifen auf altes, verlorengegangenes Sprachgut vor, das noch im Hebräischen „Ein Weib erkennen“ und „Geschlechtsverkehr mit einem Weibe haben“ gleichsetzt. Auch das Vollnehmen einer abgeblaßten Redewendung, die Benützung der Plastizität eines Ausdruckes weist auf eine Phase der Menschheitsentwicklung zurück, da dem Worte eine höhere Bedeutung zukam als bei den heute lebenden Generationen und da es nicht nur eine lose Hülle der Dinge war, sondern ihr enganliegendes und schwer ablösbares Kleid.

X

Auch der Schöpfer des Witzes benimmt sich so, als wäre die Allmacht des Wortes, welche eine mythische Vorzeit beherrschte, noch in Kraft. Durch den Zauber des Wortes wird der Zuhörer in einen Bann geschlagen, der ihn vergessen läßt, wie unverträglich die Tendenzen, denen der Witz Ausdruck verleiht, mit seinen sozialen, ethischen, religiösen u. s. w. Ansprüchen sonst ist. Hinter der abgeblaßten Macht des Wortes wird auch heute noch im Witz der Geist ihrer realen Wirksamkeit verspürbar. Die Frauen dulden es nicht, daß man in ihrer Gegenwart unverhüllt frivole oder obszöne Witze macht, und entziehen dem Übeltäter ihre Geneigtheit, die für alle so wichtig ist. Der Staat und die Religionen schützen sich durch Paragraphe des Strafgesetzbuches und Drohungen gegen den witzigen Angriff auf ihre Einrichtungen oder ihre autoritative Personen und bestrafen ihn, wenn er bestimmte, ziemlich enggezogene Grenzen überschreitet. Der Witz bezeugt so, daß ein Stück der Macht der Worte, das die Macht der Gedanken vertritt, noch immer erhalten geblieben ist. Er vermag es, die sich schämende Frau durch Worte zu entblößen und so in einem gewissen Sinne Besitz von ihr zu nehmen. Er erreicht auch seine aggres-

siven Absichten, deren verborgene Tiefe wir anerkennen, wenn wir sagen: Lächerlichkeit tötet.

Auch im Witz sind also die Allmachtsbestrebungen der Menschheit gleichsam in Kraft geblieben. Wie im Tagtraum und in der Dichtung tauchen im Witz bestimmte, unausgelebte seelische Möglichkeiten aus den Tiefen des Unbewußten auf. Auch der Witz gehört wie die Kunst jenem Zwischenreich an, das sich zwischen der wunschversagenden Realität und der wunscherfüllenden Phantasie einschiebt.

Der Humor stellt sich als eine besondere Art des Trostes im Kampfe ums Dasein dar, der Witz als eine besondere Art der Waffe. Beide entstammen dem Grunde des Leidens. Beide haben pathogonen Charakter. So darf der Psychologe mit Nietzsche von sich behaupten: „Vielleicht weiß ich am besten, warum der Mensch allein lacht: er leidet so tief, daß er das Lachen erfinden mußte.“

Freuds Studie über Dostojewski

Von
Theodor Reik
Berlin

Es soll hier kein Referat gegeben werden. Es sei nur festgehalten, was sich nach der wiederholten Lektüre der kleinen Studie an Eindrücken verdichtet hat und was ein aufmerksamer Leser zu ihrer Würdigung und Kritik beitragen kann.

Der Aufsatz „Dostojewski und die Vatertötung" ist dem Bande der großen Dostojewskiausgabe vorangestellt, der in musterhafter Art die Quellen, Entwürfe und Fragmente zu den Brüdern Karamasoff aneinanderreiht und literarkritisch beleuchtet.[1] Dies war gewiß die richtige Stelle für diese Studie, die so überraschende und bedeutsame Aufklärungen über das Leben und Schaffen des Dichters zu geben hat.

In ihren Vorbemerkungen danken die Herausgeber Freud für die „eigens verfaßte, tief eindringende Zergliederung im allgemeinen und der Brüder Karamasoff im besonderen". Handelt es sich demnach um eine Gelegenheitsarbeit? Ja und nein. Gewiß bot der Anlaß Gelegenheit, lange vorher Gedachtes in eine gemäße Form zu bringen. Ebenso gewiß gab nicht erst diese Gelegenheit Anlaß zu diesen Gedankengängen. Wir begrüßen den Anlaß, der zu solcher schriftlichen Fixierung nötigte, und hätten es doch lieber gesehen, daß sie sich unbeeinflußt von solchen Gelegenheiten ergeben hätte, mit anderen Worten: wenn diese Studie nicht „eigens verfaßt" worden wäre. Dann wäre, uns allen erwünscht, wohl manches hinzugekommen, was über diesen engen Rahmen hinausging, manches, was sich ihm jetzt nur gezwungen einfügt, hätte in einem weiteren einen größeren Raum beanspruchen dürfen.

1) F. M. Dostojewski: Die Urgestalt der Brüder Karamasoff. Herausgeber René Fülöp-Miller und Friedrich Eckstein. R. Piper & Co. Verlag, München.

Freud geht von dem Reichtum der Persönlichkeit Dostojewskis aus: er zeigt den Dichter, den Neurotiker, den Ethiker und den Sünder. Es wird gleichsam ein Fächer entfaltet, und wir sehen, was sich auf einigen ausgewählten seiner Teile an bemerkenswerten oder merkwürdigen Eintragungen und Bildern erkennen läßt. Dem Dichter in Dostojewski ist am wenigsten Raum gewidmet, doch weist Freud darauf hin, daß die Analyse vor dem Problem des Dichters die Waffen strecken muß. Doch wohl nur vor der biologisch bestimmten Seite dieses Problems, vor der Frage der speziellen Begabung? Zu den Fragen des künstlerischen Schaffens, seiner unbewußten Triebkräfte und Mechanismen, der verborgenen psychischen Voraussetzungen der Konzeption und Gestaltung hat die Psychoanalyse noch vieles zu sagen — obzwar sie schon vieles gesagt hat. Es hat sich ergeben, daß die Vorgänge des künstlerischen Schaffens weit weniger geheimnisvoll sind als man angenommen hat, obwohl sie noch immer geheimnisvoll genug sind.

Den Ethiker Dostojewski hält Freud für am ehesten angreifbar. Wolle man ihn als sittlichen Menschen hinstellen, da nur der die höchste Stufe der Sittlichkeit erreiche, der durch die tiefste Sündhaftigkeit gegangen sei, so erhebe sich ein gewichtiges Bedenken gegen diese Betrachtungsart. Wer abwechselnd sündige und dann in seiner Reue hohe sittliche Forderungen aufstelle, habe es sich bequem gemacht, denn das Wesentliche an der Sittlichkeit sei der Verzicht. Dostojewskis Lebensführung zeige nun diese charakteristische Art des Wechsels von Triebdurchbruch und Reue. Der erste Eindruck einer solchen Beurteilung ist: strenge, aber gerecht. Der zweite Eindruck: weniger gerecht als strenge. Wir wollen nicht unterdrücken, was an Widerspruch in uns rege geworden ist. Das unsichere Gefühl, das die Freudsche Diskussion des Sittlichkeitsbegriffes auslöst, ist dadurch bedingt, daß die negative Aussage hier glücklicher ist als der Versuch der positiven Formulierung. Wir gestehen gerne zu, daß nicht der die höchste Stufe der Sittlichkeit erreicht, der abwechselnd sündigt und sich dann strengster Buße unterwirft. Der Verzicht aber war einmal das Kriterium der Sittlichkeit; er ist heute nur mehr eines von vielen. Wäre er es allein, dann würde der brave Bürger und Philister, der sich mit stumpfen Sinnen den Autoritäten unterwirft und dem der Verzicht durch seinen Phantasiemangel sehr erleichtert wird, an Sittlichkeit Dostojewski weit übertreffen — ein sehr bestreitbarer Standpunkt. Wir würden in Verfolgung dieses Weges bei dem Sprüchlein, ein ruhiges Gewissen ist das beste Ruhekissen, landen — das zwar richtig ist, aber nur erklärt, warum es so viele Schlafmützen gibt.

so viel Zufriedene und Saturierte, die eben aus dem Verzicht ein „erbärmliches Behagen“ gewinnen. Es kommt wohl nicht auf den Verzicht schlechtweg an; wesentlicher ist der einer starken Triebhaftigkeit abgerungene Verzicht. Die Stärke der Versuchung ist aus dem Begriffe jenes Ausgleiches, den wir Sittlichkeit zu nennen gewohnt sind, nicht ausschließbar. Dort, wo es keine Sünden gibt, gibt es keine Frommen. Die Religion würde nicht einen Tag lang weiterbestehen können, wenn der Begriff der Schuld (und die gleichbedeutenden wie tabu, unrein usw.) ausfiele. Nicht der Sieg über jene Triebkräfte ist das Entscheidende, sondern der Kampf mit ihnen — sofern man gewillt ist, sich konventionellen Werturteilen nicht gefangen zu geben. In diesem Sinne kann der Verbrecher, der dem Triebansturm unterliegt, häufig als sittlicher erkannt werden als der brave Bürger, der, ihn verleugnend, zum Verzicht flüchtet. Auch Satan war ein Engel wie andere und ist noch immer ein großer Theologe vor dem Herrn — und wider den Herrn. Der Begriff Verzicht ist auch nur in der oberflächlichsten Schicht eindeutig, hat seine volle Bedeutung nur dort, wo es sich um die materielle Bedeutung eines Triebzieles handelt. Verzicht ist — psychologisch gesprochen — jene Art der Triebbefriedigung, die aus dem Aufgeben eines grob materiellen Genusses das Recht ableitet, denselben Genuß nur in der Phantasie zu erhalten. Er ist also nur eine sublimierte Form der Triebdurchsetzung, die ohne wesentliche Unkosten zu erreichen ist. Es sind nur quantitative Unterschiede zwischen dieser Art der Triebbefriedigung und den anderen — so hat uns die Psychoanalyse gelehrt und wir haben es nicht vergessen.

Freud bezeichnet jenen Ausgleich mit der Sittlichkeit, der im Falle Dostojewskis zu beobachten ist, als einen charakteristisch russischen Zug. Er ist in Wahrheit ein allgemein menschlicher Zug; nur Art und Weite der Amplituden, der Form der gegensätzlichen Schwingungen zeigen eine nationale, d. h. aus den Schicksalen eines Volkes erklärbare Besonderheit. Solches Ringen zwischen Triebanspruch und Anforderungen der Gemeinschaft wird in seinen Phasen, seinem Erfolg und seinem Versagen durch das Zeitalter und die Kulturanschauungen der Umwelt in entscheidendem Ausmaße bestimmt. Diese Faktoren drücken auch dem Ausgleich mit der Sittlichkeit, die selbst ein Ausgleich ist, im Falle Dostojewskis ihren unverkennbaren Stempel auf. Der Dichter stand alle seine Tage unter dem starken unbewußten Einflusse jenes bedauerlichen Mißverständnisses, das vor neunzehn Jahrhunderten die Menschheit in Sünder und Heilige einteilte. Aus dieser psychischen Beherrschung erklären sich die Hypertrophie

seines Gewissens, seine Triebdurchbrüche und seine Bußstimmungen. Wir Kinder einer anderen Zeit, welche schlichteren Gemütern als eine fortgeschrittenere erscheint, haben kaum mehr die Fähigkeit, uns völlig in die Psychologie des russischen Volkes in dieser Periode einzufühlen. Niemand, der nicht in diesem kulturellen Milieu frühzeitig dem tiefen Einfluß des Christentums unterlag, kann es ganz nachfühlen, daß die religiöse Erziehung den bereits vorhandenen Arten der Triebbefriedigungen eine neue, feiner abgestimmte Form hinzugefügt hat: die Wollust, sich verloren zu geben, sich verdammt zu wissen. Es wird ihm schwer, gefühlsmäßig zu erfassen, welche Orgien der Leidenschaft und welche Orgien des Leidens sich aus dieser neuartigen Situation mit psychologischer Notwendigkeit ergaben.

Solche Faktoren werden auch auf die besonderen Triebschicksale, welche Freud bei Dostojewski zeigt, ihren entscheidenden Einfluß ausgeübt haben. Sie bestimmten wohl auch zum Teil seine sittlichen Anschauungen. Der Dichter würde es zum Beispiel niemals gelten lassen, daß sittlich jener ist, der schon auf die innerlich verspürte Versuchung reagiert, ohne ihr nachzugeben. Er würde sich Freuds Ansicht gegenüber auf einen rigoroseren Standpunkt stellen und schon das Auftauchen einer verbotenen Triebregung als unsittlich bezeichnen. Er würde darauf hinweisen, daß das Wort des Heilands, ein Ehebrecher sei, wer die Frau des Nächsten nur ansehe und begehre, auch für uns gesprochen sei. Aus solcher extremer sittlicher Forderung ergibt sich eine Verzweiflung über die unvermeidbare Gedankensünde, so daß die wirkliche sündige Tat fast gleichgültig erscheint, ja vom unbewußten Schuldgefühl geradezu gefordert wird. Wer sich verdammt weiß, hat keinen Grund, sich auf dem Weg zur Hölle Entbehrungen aufzuerlegen. Der Henker, der einen Delinquenten zum Galgen führt, darf bei seiner Mahnung, sich nun hübsch ruhig zu verhalten, nicht mit dem Gehorsam des Verurteilten rechnen.

Dostojewskis Leben zeigt, daß er schon auf solche auftauchende Versuchungen und Wunschphantasien mit schwerem Schuldgefühl und Triebdurchbrüchen reagiert hat. Er würde im Sinne seiner religiösen Anschauungen sagen, daß jener Weg, den Freud als den sittlichen bezeichnet, nämlich der, bereits beim Auftauchen einer Versuchung zum Verzicht zu gelangen, sicherlich der schönste sei, nach Gottes unerforschlichem Ratschluß aber den Sterblichen nicht beschieden ist. Das Beispiel so vieler Heiliger der Kirche beweise, daß nur der Gott wohlgefällig sei, der den Weg zur Tugend über die Sünde und Reue nehme. Er würde äußern,

daß er ein solches sittliches Programm angesichts der menschlichen Schwachheiten für eine Utopie halte und vor der Selbstgerechtigkeit der Pharisäer erschauere, die es mißverstehen könnten und jede Gemeinsamkeit mit dem Sünder, in ihrem Verzicht Gott preisend, weit von sich weisen würden.

Aus seelischen Voraussetzungen dieser Art wird auch verständlich, daß der Ausgang des inneren Kampfes Dostojewskis die Unterwerfung unter die weltliche und geistliche Autorität war. Man mag dies beklagen, man kann es nicht verurteilen. Freud hebt hervor, Dostojewski habe es versäumt, „ein Lehrer und Befreier der Menschheit zu werden; er hat sich zu ihren Kerkermeistern gesellt". Er fügt hinzu: „Die kulturelle Zukunft der Menschheit wird ihm wenig zu danken haben." Gewiß, diesem Fjodor Mihailowitsch Dostojewski war seiner Erziehung und seinem Milieu gemäß der alte Kerker, an den er seit Kindheit gewohnt war, lieber als die neuen, die genau kennenzulernen er wenig Lust verspürte. Er liebte die alte Illusion und wünschte nicht, sie gegen eine neue etwa mit dem wohlklingenden Namen Freiheit zu vertauschen. Er sah, daß sich der Fortschritt auf dem Holzwege tüchtig vorwärts bewegte, und zog es vor, diesen Marsch nicht mitzumachen. Freilich, auch er teilte das liebenswerte Vorurteil einer schöneren Zukunft der Menschheit, aber er wußte, daß das Leben ohne Bindung an die Religion so leer und sinnlos erscheinen würde wie es in Wirklichkeit ist. Er zog es vor, die alte Illusion festzuhalten — kein Vorwurf kann ihn treffen. Die kulturelle Zukunft der Menschheit wird ihm wenig zu danken haben? Dies ist gewiß, denn diese Zukunft wird vermutlich der Verbesserung des Fernsehens, des Gaskrieges und der Luftschiffahrt, dem Boxsport und dem Baseball gehören. Alle Anzeichen sprechen dafür, daß ihr das Denken als eine Art Infektionskrankheit erscheinen wird, welche die Glücksmöglichkeiten des Einzelnen bedeutend einschränkt. (Vielleicht wird sie mit Genugtuung feststellen, daß sich bereits ein großer Teil der Wissenschaftler unserer Gegenwart als immun gegen diese schwere Erkrankung erwiesen hat.) Was immer aber unsere Meinung über diese Zukunft sein mag, Dankbarkeit wird nicht zu ihren Eigenschaften gehören. (Und gehörte sie sogar zu ihnen — „Nachwelt gibt es auch nur für die Lebenden", sagt ein weiser Dichter dieser Zeit.) Wir sehen, daß die Menschen unserer Gegenwart mittelmäßig, launenhaft, kleinlich, boshaft und erbärmlich sind, sehen, daß sie in früheren Zeiten ebenso waren, und haben keine Gründe, anzunehmen, daß die Menschen der Zukunft großzügig, gefestigt, edel, hilfreich und gut sein werden. Wären sie es, sie müßten Dostojewski im Tiefsten dankbar sein. Gewiß nicht für die religiösen und politischen Ziele, die er verfolgte, —

die Menschheit wird an russischem Wesen so wenig genesen wie an deutschem, — nichts Wesentliches von dem, was sein christliches oder nationales Programm umfaßte, wird jener Zukunft wichtig sein. Aber auch die Sittlichkeit Homers, die Ideen der Bibel, die Ideale Shakespeares sind nicht mehr die unsrigen. Die politischen Anschauungen Goethes erscheinen uns heute kleinstädtisch und verstaubt, der Ausgang seines „Faust", in dem der katholische Himmel eröffnet wird, als eine peinliche Disharmonie bei Musik der Sphären. Für die nationalen und sozialen Ideen Schillers fehlt uns, soweit wir die Pubertät hinter uns haben, jedes Verständnis. Der spätere apostolische Lebensweg eines Tolstoi, den wir als Dichter und Psychologen schätzen, erweckt in uns nur Mitleid mit einer fast erhabenen Ahnungslosigkeit. Die politischen und religiösen Meinungen großer Dichter sind nicht eben wichtig. Es ist ihre Sendung auf Erden nicht, die Menschheit zu reformieren. Die Zukunft der Menschheit ist keineswegs in ihre Hand gegeben. Die Schwerindustrie und die Kanonenfabrikanten bereiten die weit wirkungsvoller vor. Soziale und nationale Ziele aufstellen, das kann jeder kleine Führer einer politischen Partei. Jeder Bezirkshauptmann unseres geliebten Österreich, das mit Recht als der kulturell fortschrittlichste aller Balkanstaaten gilt, kann die Durchsetzung von Anschauungen dieser Art versuchen. Den Titel eines sittlichen Befreiers darf heute jeder Politiker, der den Erniedrigten und Beleidigten zu ihren Rechten verhilft, eher in Anspruch nehmen als derjenige, der ihr elendes Schicksal plastisch vor uns hinstellte. Dieses aber: Menschen vor uns wandeln lassen, daß wir uns in ihnen, sie in uns sehen, ihr Schicksal in fahlem Scheine so gestalten, daß ihr Aufstieg und ihr Untergang zum Gleichnis für unser Schicksal wird, das irdische Geschehen so zeigen, daß uns eine Ahnung von der Düsterkeit, Kälte und Trübsal des menschlichen Daseins ergreift, ein Bild des wirren Geschehens auf Erden geben, daß uns mit der Menschheit ganzem Jammer auch die ganze Lächerlichkeit ihrer Wünsche und Bestrebungen ergreift — das kann nur ein Begnadeter, das kann neben anderen dieser Fjodor Mihailowitsch Dostojewski, dessen politische und religiöse Anschauungen uns heute abstrus, beschränkt und lächerlich erscheinen. Jene kulturelle Zukunft, die Dostojewski nichts danken wird, müßte ihm für das Glück einer Menschengestaltung danken, die mächtig und gelind an alles Tiefste unserer Seele rührt, für seelische Einsichten von einer visionären Klarheit und für seltsame Erschütterungen, die kein Sozialreformer und kein Apostel zu geben vermocht hat. Woran er in Politik und Religion glaubte, ist längst zu Staub und Asche geworden, sein Gott bereits lange gestürzt. Bedeutsamer als die

Gebete, die er zum Christengott emporsandte, wird das Gebet, das allein dem schöpferischen Menschen erlaubt ist, jene Hymne, die einst Hrabanus Maurus dichtete:

„*Veni, creator spiritus!*
. . . *Accende lumen sensibus.*"

Freuds kritische Einstellung Dostojewski gegenüber, den er gewiß nicht eben stürmisch liebt, tritt zurück, weicht einer sachlicheren, sobald er die Ebene der Wertungen verläßt und sein eigenes Gebiet, das der Tiefenpsychologie, betritt. Dann versinken alle Vorbehalte, verschwinden alle Einwände und Einschränkungen und eine sichere Hand löst behutsam die Schleier über dem seelischen Geschehen. Dann schweigen alle Verschiedenheiten der sogenannten Lebensanschauung, rückt alle zeitbedingte, kulturbedingte Differenz in den Hintergrund und ein Mensch steht da, nackt und hüllenlos, gestrandet im Sturm — doch hier gestrandet an Prosperos Insel, wo man sein Geheimstes zu erkennen vermag. Hier, wo bereits der Psychologe, nicht mehr der Ethiker den Menschen sieht, gibt es kein Sittengebot mehr, hier sieht er nur mehr den Menschen, leidend unter den Unzulänglichkeiten dieses Daseins, in das Netz eines Schicksals verstrickt, das Anlage und Erleben unlösbar um ihn knüpfen. Es ist Zufall, daß derjenige, der hier zum Objekt der analytischen Untersuchung wurde, ein großer Dichter war. Wichtiger wurde es, daß er auf einem Wege, der anderen verschlossen ist, Auskunft über sich selbst geben konnte. Auskünfte indirekter und oft dunkler Art, die einen Teil seines innersten Wesens blitzartig erleuchteten und einen anderen, den bedeutsameren Teil in Schatten ließen. In der Darstellung, die Freud von der Neurose und dem neurotischen Erleben Dostojewskis gibt, tritt nun dieses geheim Wirksame ans Licht. Es wird gezeigt, wie die unbewußte Beziehung zum Vater wie ein langgestreckter Schatten auf dieses sich wandelnde Ich fiel, wie sie Wesen und Auswirkungen der Krankheit bestimmte, Lebensgestaltung und Arbeit unterirdisch beherrschte, das, was zum Abgrund drängt, und das, was zur Höhe führt. Wie sich hier aus kargen und dunklen Nachrichten ein Bild des seelischen Werdens und Wesens eines Menschen aufbaut, seine Erkrankung nach ihren latenten seelischen Entstehungsursachen und nach der Bedeutung ihrer Symptome verständlich wird, die Quellen seines Leides und die seiner verborgenen Lust sichtbar werden — solche Durchleuchtung hat kein Literarhistoriker und kein Biograph vermocht. Ein Gipfelpunkt dieser Darstellung ist die psychologische Erfassung der Krankheit des Dichters, die Erklärung, auf welchen seelischen Wegen ein triebhaft starker Wunsch sich gegen den Wünschenden

selbst kehrt. Wie sich im epileptischen Anfall der Andere im Ich erhebt, sein Sterben sich zum eigenen, todesnahen Erleben wandelt. Der enge Rahmen erweitert sich allmählich und fast unmerklich zu einer Darstellung, die den psychischen Kern dieser Persönlichkeit erfaßt. Das Dämonische in Dostojewskis Leben und Schaffen erhält hier seinen langgesuchten psychologischen Sinn — was wär' ein Dämon, der nur von außen stieße? — erweist sich als Wirkung verborgener Triebkräfte und Abwehrregungen, nicht fremd dem Ich, ihm nur entfremdet, keine Neuerung im Seelenleben, nur eine Erneuerung alter, untergegangener Ausdrucksformen. Die innere Beziehung zwischen dem persönlichen Schicksal Dostojewskis und dem seiner Gestalten tritt hervor: hier wie dort das Ringen elementarer Triebkräfte und von Gewissensmächten, die einen alten Kampf fortsetzen, der einmal zwischen dem noch schwachen Ich und der Außenwelt getobt hat. Es ergeben sich überraschende Einblicke in die verborgenen Wirkungen solcher Konflikte bis zu den scheinbar weitabliegenden religiösen und nationalen Anschauungen Dostojewskis. Man erkennt ihre schicksalsbestimmende Bedeutung für die Lebensgestaltung des Dichters und für seine erdichteten Lebensgestaltungen, die latente seelische Möglichkeiten des Ichs als real und vollendet hinstellen und in denen das Ich sich in seinen Abspaltungen schildert. Wenn bei Freud Oedipus, Hamlet neben die Brüder Karamasoff gestellt und die verschiedenen Gestaltungen desselben latenten Inhaltes miteinander verglichen werden, wird über alle Abgründe der Zeiten, alle Besonderheiten des Kulturniveaus, der Völker und der Persönlichkeiten das Triebhaft-Menschliche klar, das unser Leben nach bisher dunklem, jetzt besser erkennbar werdendem Gesetz bestimmt.

Der letzte Abschnitt der Studie, der den psychischen Wurzeln der Spielsucht Dostojewskis nachforscht, ist einer der interessantesten. Überraschend und doch durch analytische Untersuchung beweisbar die Ableitung der Spielsucht aus dem zwanghaften Impuls zur Onanie beim Kinde, besonders aufschlußreich der gezeigte Zusammenhang der erfolglosen Abgewöhnungskämpfe und der Gelegenheiten zu Selbstbestrafungstendenzen mit den analogen Erscheinungen des Spielzwanges. Eine sonst schwer verständliche Episode im Leben Dostojewskis findet hier ihre psychologische Erhellung. Man vermißt freilich den Übergang vom Hauptthema zu dem hier behandelten Gegenstand; man erhält den Eindruck, als wende sich der Autor ziemlich unvermittelt diesem neuen Thema zu, das ihn interessiert und das mit seinen früheren Ausführungen nur in äußerst losem Zusammenhange steht. Und doch gibt es einen solchen inneren Zusammenhang. Es

ist, wie Freud zuletzt (nur mit einem Wort) andeutet, zunächst durch die Angst vor dem Vater gegeben, welche die Bemühungen zur Unterdrückung des Onaniezwanges bestimmt. Schade, daß Freud hier seine analytische Aufklärung abbricht. Ihre Fortsetzung müßte, meine ich, dahin führen, daß der Spielzwang später einen Charakter erhält, der ihn seiner psychischen Motivierung und seinen Mechanismen nach bestimmten Zwangssymptomen naherückt. Das Spiel, das ursprünglich gewiß nicht um Geld und Geldeswert ging, wird nämlich dann zu einer Art Frage an das Schicksal. Es ist diejenige unerkannte Form des Orakels, der die moderne Welt seelisch am nächsten steht, obwohl sein latenter Sinn dem Bewußtsein entzogen bleibt. Die Frage an das Schicksal, diesen letzten Vaterersatz, hat ihre unbewußte affektive Begründung. Sie will ursprünglich erkunden, ob die Unheilserwartung berechtigt war oder nicht, ob die drohende Strafe wegen der Verbotsübertretung naht oder ob der wegen des Ungehorsams erzürnte Vater verzeihen wird, ob er Unglück oder Erfolg senden wird. Die Einhaltung der Spielregeln entspricht psychologisch der Befolgung der Zwangsbedingungen innerhalb eines neurotischen Symptomenkomplexes. Dem Zweifel ist im Spiele derselbe große Raum gewährt wie im Zwangssystem. Denken wir etwa an ein Spiel wie Patience, so erkennen wir klar den Charakter des Orakels, der durch das späte Eintreten von Mitspielern und durch das sekundäre Moment des Gewinnes in anderen Spielen undeutlicher, doch für den Analytiker nicht unerkennbar geworden ist.

Man wird einige kritische Bemerkungen über die Freudsche Studie nachdenklich und doch um so unbedenklicher äußern dürfen, je klarer in der Erinnerung und im Nachgenuß der Eindruck wird, daß sie das psychologisch Wertvollste ist, das wir über Dostojewski besitzen. Das erste Bedenken bezieht sich auf den eben besprochenen Abschnitt. In ihm zieht Freud zur analytischen Aufklärung der Spielsucht eine Novelle von Stefan Zweig als Beispiel heran.[1] Welches sind die Verbindungsglieder? Diese: hier der Spielzwang im Leben Dostojewskis, dort die Spielleidenschaft der Gestalt eines anderen Dichters; Stephan Zweig hat Dostojewski eine Studie gewidmet. Man wird zugestehen, daß es wenige und äußerst lose Verbindungen sind. Sie erklären die Möglichkeit, ein solches Beispiel als Illustration heranzuziehen. Sie können seine breite Darstellung nicht begründen.

1) Zur analytischen Deutung dieser Novelle sei hinzugefügt, daß die benachbarte Erzählung desselben Novellenbandes in durchsichtiger Verhüllung (Umkehrung in der Beobachtungsszene) die inzestuöse, tragisch endende Beziehung zwischen Vater und Tochter behandelt.

Bei einem Meister in der Ökonomie der Stoffverteilung mutet es seltsam an, wenn er auf knapp sechsundzwanzig Seiten eine Studie über Dostojewski gibt und vier Seiten, d. h. also ein Sechstel davon einer Novelle Zweigs als Illustrationsfaktor widmet. Bei aller Wertschätzung der dichterischen Leistung Zweigs sei gesagt, daß hier ein perspektivischer Fehler vorliegt. Es ist — um im Vergleich zu sprechen — so, als stelle ein mittelalterlicher Maler die Passion Christi dar und rücke die Gestalt des Bischofs seiner Heimat auf dem Bilde plötzlich in den Vordergrund. Man bedauert, daß wohlmeinende Freunde, denen vielleicht das Manuskript oder die Korrektur vorlag, den Autor nicht auf diese kleine Unproportionalität aufmerksam gemacht haben.

Sie hätten vielleicht noch auf einen anderen Punkt hinweisen sollen. Freud geht in seiner Einleitung von der Persönlichkeit Dostojewskis aus in der er vier Fassaden unterscheidet: den Dichter, den Neurotiker, den Ethiker und den Sünder. Wäre es nicht naheliegend und angemessen gewesen, hier den großen Psychologen anzureihen? (Vielleicht hat Freud ihn dem Dichter subsumiert; aber er verdient wohl eine besondere Behandlung). In einer Zeit, in der jeder psychotherapeutische Praktiker glaubt, die Psyche habe keine Geheimnisse mehr für ihn, da jeder unbedeutende Assistent einer neurologischen Klinik aus der flüchtigen und mißverstandenen Lektüre der Freudschen Schriften den Anspruch ableitet, ein Kenner der Höhen und Tiefen des menschlichen Seelenlebens zu sein — in dieser Zeit, sage ich, hätte man es gerne gesehen, wenn einer der größten Psychologen einem seiner großen Vorläufer, der ein Dichter war, einen Gruß gesendet hätte, aus seiner Einsamkeit in die Einsamkeit des Anderen.

Noch zwei kleine Bemerkungen: auch in dieser Studie ist der gedrängte Stil der letzten Schriften Freuds unverkennbar, doch ist er dem Charakter des Gegenstandes gemäß trotz aller Dichtigkeit und Komprimiertheit bewegter und beweglicher als anderswo. Nur bei einer Wendung würde man eine kleine Änderung wünschen. Es wird da die epileptische Krankheit geschildert mit ihrer „Charakterveränderung ins Reizbare und Aggressive und der progressiven Herabsetzung aller geistigen Leistungen". An die Stelle des einen der beiden so ähnlich lautenden, benachbarten Ausdrücke ließe sich in der endgültigen Fassung der Studie leicht ein anderes Wort setzen. Ein so kleinlich erscheinender Wunsch möge jemandem erlaubt sein, der nicht müde wird, die Stilkunst Freuds zu bewundern, und dem viele seiner Sätze auch deshalb unverlierbar ins Gedächtnis geprägt sind, weil sie in einer Sprache geschrieben sind, die Fülle und Knappheit, Kraft und Feinheit, Prägnanz und Beziehungsreichtum in seltener Art vereinigt.

Erstaunt liest man in einer Fußnote Freuds, daß die meisten der in seiner Studie vorgetragenen Ansichten in der „trefflichen" Schrift Jolan Neufelds „Dostojewski" enthalten seien. Ich meine, daß diese Beurteilung dem Essay Freuds nicht gerecht wird. Der bemerkenswert mittelmäßigen Schrift Neufelds gegenüber ist sie — nun, sehr gütig.

Rückschauend verblassen auch diese wenig gewichtigen Einwände. Als der letzte und entscheidende Eindruck bleibt: diese kleine Studie wird nicht nur einen Sonderplatz in der wissenschaftlichen Literatur über Dostojewski einnehmen. Solches Vordringen zu den tiefsten Schichten, solches Einsichtigwerden dessen, was eines Menschen besonderes, verborgenes Teil ist, und dessen, was ihn mit Allen verbindet, solches Durchleuchtetwerden von innen heraus — das ist etwas Neues in der angewandten Seelenkunde, dessengleichen es vor der Psychoanalyse nicht gab.

Johann Georg Zimmermann zum zweihundertsten Geburtstag

Ein pathographischer Versuch

Von

Arthur Kielholz

Königsfelden

Vortrag in der „Schweizerischen Gesellschaft für Psychoanalyse" in Zürich am 6. Oktober 1928

Joh. Georg Zimmermann erblickte am 8. Dezember 1728 das Licht der Welt. Die schweizerische Ärzteschaft beabsichtigt, sich in diesem Herbst zum Andenken an einen der berühmtesten Söhne Bruggs an seinem Geburtsort zu versammeln.

Wenn ich heute schon und in Ihrem Kreise den zweihundertsten Geburtstag Zimmermanns zum Anlaß eines Referats nehme, so scheint mir die Berechtigung dafür in zwei Momenten gegeben zu sein:

Einmal interessiert Zimmermanns Persönlichkeit den Psychoanalytiker, weil er aus einer belasteten Familie stammt und auch mit siebenundsechzig Jahren an einer schweren Depression erkrankt und gestorben ist, nachdem er mehrfach schon in früheren Jahren Depressionen durchgemacht und daneben deutliche manisch gefärbte Perioden aufgewiesen hatte. Zweitens aber hat er sich auch als berühmter und vielgelesener Populärphilosoph stets für psychische Symptome und Affektionen, für psychologische Auffassung und Behandlung aller Krankheiten interessiert, war als guter Beobachter seiner Patienten und seiner selbst durch sein reizbares Temperament und seine sensible Konstitution zur Einfühlung prädestiniert und hat so Erkenntnisse gewonnen und angeregt, die heute noch die Beachtung speziell des Psychiaters und Psychoanalytikers verdienen und vielfach wie Vorahnungen psychoanalytischen Wissens anmuten.

Zimmermanns Vater stammte aus einer angesehenen Familie, die seit Jahrhunderten die ersten Stellen in ihrer Heimat bekleidete.[1] Er war nach der Aussage des Sohnes[2] ein lebenslang kränklicher, aber sehr verständiger und aufgeklärter Mann, dem der Philosoph seine freie Denkart und eine edle Erziehung verdankte und den er aus Zärtlichkeit und Ehrfurcht anbetete. Er nennt ihn neben Fenelon und Beat Ludwig v. Muralt einen Träger der wahren Mystik, der viele Jahre hindurch in einem himmlischen Zustande der Tiefe des Beschauens und Sehens der Gottheit sich befand, ohne daß er es dem Sohn merken lassen wollte, und fügt hinzu: „Was Fenelon, Muralt und mein guter Vater gekonnt haben, kann ich nicht. Kein Mensch, der bei Sinnen ist, kann auch darum die mystischen Sätze zu allgemeinen Lebensregeln machen wollen; aber erlaubt ist, ein Mystiker zu sein, wie es erlaubt ist, unverheiratet zu bleiben."[3] Der Vater starb (im Alter von fünfundfünfzigeinhalb Jahren), als Zimmermann dreizehnjährig war. Der Todestag des Vaters war immer ein Trauertag für den Sohn.[4] Wir werden später sehen, daß dieser auch den späteren Vaterimagines gegenüber eine ähnliche deutliche ambivalente Haltung zeigte: auf der einen Seite eine fast überschwenglich anmutende Verehrung, auf der anderen eine recht scharfe Kritik, wie sie hier darin zum Ausdruck kommt, daß er die Mystiker für Leute erklärt, die besser ledig bleiben würden. Die Mutter verlor er fünf Jahre später. Sie war eine geborene Pache aus Morges, Tochter eines beim Pariser Parlament berühmten Advokaten. Sie wird als nervenleidend, zuletzt gemütskrank[5] bezeichnet, ihre Psychose als „furor uterinus" diagnostiziert.[6]

So ausgiebig Zimmermann sonst in seinen Werken, vor allem in denen des Alters auf seine familiären Verhältnisse zu sprechen kommt, — die Neigung dazu wird von seinem Biographen Bouvier sogar als „geschmacklos" bezeichnet[7], — so völlig schweigt er sich darin über seine Mutter aus. Eine Anekdote, die sein Zeitgenosse Pfarrer Feer von ihm erzählt, läßt vermuten, daß er Angst hatte, die Psychose der Mutter zu erben: „Herr Prof. Stapfer erzählte mir einst," schreibt Feer, „als er mit Zimmermann im Garten der Tuilerien spazierte, habe dieser ihn *ex abrupto* gefragt, ob er ihm nicht sagen könne, an was für einer Art von Wahnsinn seine Mutter krank gewesen sei, und er habe ihm geantwortet, es sei ‚furor uterinus' gewesen. Gott sei Dank, erwiderte Zimmermann, nun besorge er nicht, in diese Krankheit zu verfallen." Zimmermann hatte einen gleichnamigen Bruder, der 1725 geboren, zweieinhalb Jahre alt wurde und ein

1) Ti. S. 6. — 2) Bo. S. 1. — 3) J. S. 89. — 4) Ti. S. 17; Bou. S. 9. — 5) Bo. S. 1. — 6) Brugger Neujahrsblätter 1928. S. 22. — 7) Bou. S. 202.

Jahr vor seiner Geburt starb.[1] Diese bisher unbekannte Tatsache scheint uns den Schlüssel zu liefern für zwei wichtige Wesenszüge des Philosophen. Als zwanzigjähriger Student hat er von Göttingen aus geschrieben: „Ich führe in diesem Lande das Leben eines Menschen, der den Wunsch hat, nach seinem Tode noch zu leben."[2] Er suchte mit anderen Worten jene Unsterblichkeit zu erreichen, die sein gleichnamiger Bruder im Andenken seiner Eltern sich erworben hatte, und von dem er wohl in zarter Jugend viel als einem ewigen Bürger der himmlischen Seligkeit erzählen hörte. Dann aber wurde er selbst als einziger Sohn von kränkelnden und nervösen Eltern nach dem Tode des Erstgeborenen wohl mit doppelter Sorgfalt, Ängstlichkeit und Sorge für sein Gedeihen verhätschelt und verwöhnt, und damit der Grund gelegt für seine spätere Hypochondrie, seinen Hang, sich abzusondern und sich als etwas Besonderes zu fühlen und hervorzutun. So schreibt er einmal seinem einzigen Jugendfreund, dem späteren Diakon Stapfer: „Von unserer ersten Jugend an haben uns die gleichen Neigungen und das gleiche Schicksal vereinigt. In unserer Kindheit glühte in uns beiden die Begierde, durch unseren Fleiß die Mitbürger zu übertreffen; wir fanden beide an solchen wissenswürdigen Dingen Geschmack, die jene nicht zu wissen verlangten. Wir wurden von ihnen gehaßt, geplagt und verfolgt. Darum vermieden wir allerorten ihre Gesellschaft und brachten als Kinder unsere meiste Spielzeit auf Dächern, auf Türmen und in Wäldern zu. Wir fühlten von Kindbeinen an die Neigung für die Einsamkeit."[3]

Wie groß und eigenartig das Interesse für Tote schon beim Knaben vor seiner Verwaisung war, zeigt folgende Jugenderinnerung: „Auf Ansuchen eines kaiserlichen Gesandten war die Gruft in Königsfelden im Jahre 1738 geöffnet. Ich stieg als ein Knabe von neun Jahren mit hinunter, wandelte zwischen den Überbleibseln aller dieser vornehmen Leichen und freute mich, als ich die Leiche des Herzogs Leopold von Österreich fand, den die Schweizer im Jahr 1386 in der für sie so ehrenvoll gewesenen Schlacht bei Sempach nebst einer großen Menge deutschen Adels totschlugen."[4]

An seine Schuljahre erinnerte er sich nicht gar zu gern. Gewisse lateinische Worte und Redensarten gebrauchte er später nicht, weil sie ihm Schmerzen gekostet hatten und ihm in buchstäblichem Sinne eingebläut worden waren. Sein sträflicher Schulrektor Orbil habe trotz einem Korporal geprügelt und ein besonderes Vergnügen daran gefunden, seine Talente an ihm zu üben.[5]

1) Angabe von alt. Bezirkslehrer E. W. Fröhlich in Brugg. — 2) Ti. S. 18. — 3) Bo. S. 4/5. — 4) Bou. S. 10. — 5) Zerstr. Bl. S. 291.

Die Schul- und Jugenderlebnisse waren dazu angetan, die negative Einstellung zu Vaterimagines zu verstärken, sie schufen sicher auch die Grundlage für die spätere paranoide Einstellung gegen Mitbürger und Pöbel. Ob der damals schon aufgetretene Hang zur Einsamkeit nicht auch Nahrung zog aus onanistischer Betätigung, läßt sich nur vermuten. In seinen nachgelassenen Schriften findet sich der Passus: „Man glaubt nicht genug, wie allgemein das Laster der Selbstbefleckung, und wie schrecklich seine Wirkung auf die Talente und das Schicksal junger Leute ist.“[1] Und die Kinderreminiszenz, „Der Fang eines Vogels erfüllte mich mit Freude. Welche Lust empfand ich, einem Feldhuhn zu liebkosen, mich von seinem Schnabel necken zu lassen, in meiner Hand sein Herz schlagen und seine Federn schauern zu fühlen“,[2] ist vielleicht eine Deckerinnerung für verbotene und verdrängte autoerotische Lust. Nach dem Tode seiner Mutter erlebte er eine erste Krise, die von einem Liebeskummer veranlaßt wurde und die er später selbst als „süße Melancholie“ bezeichnete.[3] Während seines vierjährigen Medizinstudiums in Göttingen, wo er nach dem Zeugnis seiner Lehrer ein sehr fleißiger Student war, hielt er sich, um desto mehr arbeiten zu können, — er besorgte unter anderem Übersetzungen für seinen Mentor, den berühmten Alb. v. Haller — die Nächte hindurch wach, indem er die schlaffen Nerven durch Teetrinken reizte. Aber diese Gewaltmaßregel hatte völlige Schlaflosigkeit zur Folge, so daß er davon abstehen mußte.[4] Abgesehen von der Hypochondrie, die ihn hie und da heimsuchte, litt er während seines Aufenthaltes in Hallers Hause häufig an Tertianfieber.

Durch seine Dissertation *„de irritabilitate“* wurde er in den wissenschaftlichen Kreisen ganz Europas bekannt. Eine kurze Reise nach Holland und Frankreich schloß die Studienzeit ab. „Ich habe das große Narrenhospital in Paris genau betrachtet und eigentlich in demselben nur drei Klassen gefunden,“ berichtete er später,[5] „die Männer aus Hochmut, die Mädchen aus Liebe, die Frauen aus Eifersucht. Aber diese eifersüchtigen Ausnahmen ihrer Nation sahen alle aus wie Teufel.“

Daß er sich gerade in Paris, dem Wirkungsort seines mütterlichen Großvaters, speziell für Psychosen und Irrenanstalten interessierte, ist wohl verständlich. Er wohnte dort einer Aufführung der Iphigenie bei, bei der er zu Tränen gerührt wurde, und verliebte sich in die Schauspielerin du Mesnil, welche die Hauptrolle spielte,[6] und der er offenbar auch persönlich

1) Zerstr. Bl. S. 242. — 2) Über die Eins. IV, S. 38. — 3) Bou. S. 11, auch über die Eins. IV, S. 219. — 4) J. S. 27. — 5) Bou. S. 16. — 6) Bou. S. 14.

nähertrat. „Ich sehe dieses Erröten der Brust", schreibt er einmal,[1] „bei Damen, die eine sehr weiße und zarte Haut haben, und ich erinnere mich, diese Wahrnehmung schon in Paris an der berühmten du Mesnil gemacht zu haben, bei welcher zwar eben nicht die Schamhaftigkeit, ein Wort, das unter den Damen des französischen Theaters noch unerfunden ist, aber andere Leidenschaften eine ordentliche Röte zuerst auf der Stirne, nachher nicht auf den Wangen, denn da glänzte der Zinnober, sondern auf der ungeschminkten Brust zu meiner Erstaunung erregten."

In der Stadt Bern, wo er sich darauf als Arzt niederließ, fühlte er sich als Fremder mißachtet.

„*Ces Bernois*," schreibt er an Haller, „*qui ne sont que les copies et les singes des autres nations, veulent qu'on les imite à son tour ou qu'on soit d'une espèce tout à fait méconnaissable. Je ne suis point fait pour Berne et Berne n'est point fait pour moi. Que me reste-t-il pour l'année prochaine? Je vous le dis de sang froid: un pistolet et du courage.*"[2]

Nach seiner Heirat mit einer Witwe Steck, einer Verwandten Hallers, wurde er mit dessen Protektion zum Stadtphysikus in Brugg gewählt. Schon am Tage nach seiner Wahl kritisierte er seine Mitbürger dem Gönner gegenüber folgendermaßen: „*L'intérêt particulier domine ici plus je vois que partout ailleurs, et on se donne la même peine pour remuer quelques grains de sable qu'on a pour partager un empire. Il n'y a peut être dans le monde une oligarchie plus complète que dans notre petite ville.*"[3] Später schreibt er: „*Je n'aime aucun jeu, la compagnie me déplait, je déteste les conversations fades et inutiles, dont on est assommé ici, on aime pas toujours lire, ainsi il est naturel que je suis tenté de temps en temps à écrire quelque chose.*"[4] Die Brugger Zeit 1754—1768 war denn auch seine fruchtbarste Periode, weil er in der Produktion einen Ersatz suchte für alles, was ihm seine Vaterstadt nicht zu bieten vermochte.[5] Die ganze populärwissenschaftliche Schriftstellerei war damals etwas Neues, und verschaffte ihm eine Menge von Lesern in allen Ständen.[6] „*Vous avez fort raison*," entschuldigt er sich seinem kritischen Gönner gegenüber, „*que jusqu'ici j'ai écrit trop vite; aussi ne puis-je regarder sans frémir les productions monstrueuses de ma plume. Je me sens méprisé sans cesse par des gens, qui me jugent sur ce que je dis et ce que je ne dis pas, et ma coutume est de ne rien dire, parce-qu'on ne peut pas avoir de l'esprit avec les sots. Ainsi il faut écrire.*"[7] Sein erster Biograph Tissot sagt treffend: „Bei seinen Briefen fiel mir zuweilen das Benehmen

1) Erf. II, S. 472. — 2) J. S. 31/32. — 3) J. S. 34—36. — 4) J. S. 50. — 5) J. S. 49. — 6) J. S. 51. — 7) J. S. 50.

verzogener Kinder ein, welche, wenn sie nicht alle die Spielsachen haben können, die sie verlangen, sich auch nicht mehr mit denen beschäftigen, die man ihnen läßt, und welche um des Genusses willen, der ihnen fehlt, den vernichten, der sich ihnen aufdrängt."[1] Er selber bezeichnet sich gelegentlich als „*enfant gâté*",[2] und Haller behandelt ihn als verwöhntes und nervöses Kind, dem man Schwächen und närrische Launen durchlassen müsse.[3]

Das erste größere Werk Zimmermanns war eine Biographie seines Gönners, die er verfaßte, obwohl dieser das Vorhaben in zwanzig Briefen aufs äußerste mißbilligte. Er übergibt das dankbare Lob seines Lehrers der Unsterblichkeit und will durch die Dedikation des Buches einen mächtigen Protektor gewinnen oder einen Platz in einer Akademie.[4] Tatsächlich gewann er damit eine sehr günstige Kritik Lessings.[5]

Wir dürfen aber gewiß nicht lediglich im Streben nach Protektion und nach Auszeichnung die einzige Triebfeder zur Lebensbeschreibung seines Gönners suchen. Daß er sie trotz dessen öfters bezeugtem Mißfallen schrieb, beweist seine ambivalente Einstellung zu Vaterfiguren; es zeigt uns aber auch, daß der Gönner eine Reihe von Zügen aufwies, die den Autor zur Identifizierung veranlaßten. So vernehmen wir, daß Hallers Vater starb, als er achtzehn Jahre alt war,[6] daß Haller, ein überaus großer und ansehnlicher Mann mit schönem Angesicht und Adleraugen, mit scharfsichtigem, gedankenreichem Wesen,[7] seinem Biographen, wie wir später sehen werden, auch äußerlich glich; das gilt auch in bezug auf sein Temperament, das Zimmermann als sehr reizbar und empfindlich schildert, ebenso für seine starke Einbildungskraft und sein gutes Gedächtnis, seine Aufmerksamkeit und sein hervorragendes Urteilsvermögen.[8] Und schließlich: „Die berühmte Hypochondrie, diese unerschöpfliche Quelle von Grillen und schönen Gedanken, dieser unwiderstehliche Reiz zu einer plötzlich uns hinreißenden Freude und der langen, tiefdenkenden Traurigkeit, diese wankende Regentin unseres ewig veränderlichen Sinnes, unserer Taten, unserer Reden, wie hätte Herr Haller sich ihrer Macht entziehen können."[9] Das schrieb Zimmermann, der damals schon mit eben dieser Hypochondrie genügend persönliche Bekanntschaft gemacht hatte. Die Identifizierung mit Haller ging so weit, daß er in einzelnen Dingen lieber mit dessen Augen sah, als mit den eigenen, um desto sicherer zu sein.[10] In späteren Jahren

1) T. S. 63. — 2) Bou. S. 33. — 3) Bou. S. 181. — 4) J. S. 37. — 5) J. S. 233. — 6) Das Leben des Herrn v. Haller. S. 12. — 7) loc. cit. S. 362. — 8) loc. cit. S. 372. — 9) loc. cit. S. 367. — 10) J. S. 65.

trübte sich das Verhältnis, Zimmermann fühlte sich nach der Herausgabe späterer Schriften von dem Lehrer als Feind behandelt,[1] und nach seinem Tode schrieb er über ihn: „Er hat meine Liebe so oft verschmäht, er hat mich so oft auf den Verdacht gebracht, daß er kein Herz habe, daß ich endlich aufhörte, ihn zu lieben. Haller war auch für die, die ihn aus näherem Umgang kannten, nicht liebenswürdig."[2] Als Jüngling strebte Zimmermann nicht nur danach, gleich seinem Lehrer ein berühmter Arzt zu werden, sondern auch die Lorbeeren des Dichters der „Alpen" ließen ihn nicht ruhen. Eine Dichtung in reimlosen Versen über die Zerstörung von Lissabon verschaffte ihm ein schmeichelhaftes Lob Bodmers und zeigte durch einen unförmlichen Apparat von Anmerkungen die Belesenheit des Autors. Als er für den Kupferstecher Herrliberger in Zürich zu dessen Sammlung von Bildnissen und Lebensbeschreibungen berühmter Schweizer eine Vorrede verfassen sollte, schien es ihm passend, etwas über den Nationalstolz zu schreiben, — und unversehens wurde aus der beabsichtigten Vorrede ein Buch.[3] Die Idee dazu geht auf seine Inauguralrede über die Nationaltemperamente zurück.[4] Das Buch gründete seinen Ruhm in einem weiteren Publikum, erschien in mehreren Sprachen und verschiedenen Auflagen, die den Wechsel des politischen Standpunktes Zimmermanns vom überzeugten Republikaner zum begeisterten Monarchisten deutlich erkennen lassen.[5] Der Philosoph sagte darin die große Revolution mehr als dreißig Jahre voraus.[6]

Mit dem zweibändigen Werke: „Von der Erfahrung in der Arzneikunst" (1763/1764) erwarb sich der Verfasser einen Ruf und ein Vertrauen, wie beides wohl kein anderer deutscher Arzt des achtzehnten Jahrhunderts besessen hat. Bodmer schrieb ihm: „Sie haben mit Ihren Erfahrungen den traurigen Gegenständen Munterkeit, den trübsinnigen Heiterkeit, den widrigen selbst Annehmlichkeiten gegeben. Meinesgleichen, die über Erzählungen von Krankheiten krank werden, die über Geschichten von Hexen Erscheinungen bekommen, lesen ihr Werk nicht nur ohne Schrecknisse, sondern mit Wohllust. Es ist eine Muse, die den Äskulapischen Wissenschaften vorsteht, und mit dieser haben Sie vertraulichen Umgang."[7] Zimmermann führte darin den Kampf gegen die bloßen Praktiker und Empiriker, die keine Wissenschaft anerkennen, gegen die Kurpfuscher und das liebe unvernünftige Publikum. Prognostik, Diagnostik, Hygiene, Psychopathologie und Therapie, Konstitutionslehre, alles hat Platz darin und läßt den modernen ärztlichen

1) J. S. 54. — 2) Bo. S. 275. — 3) J. S. 257. — 4) Bou. S. 149. — 5) J. S. 269—273. — 6) Ti. S. 106. — 7) Bo. S. 30.

Leser so recht zu Bewußtsein kommen, wie sehr wir heute im Spezialistentum versunken sind. Bouvier gibt seiner Biographie Zimmermanns als Anhang einen bisher unveröffentlichten Teil dieses Werkes über „Diät der Seele, welche in sich alle physischen und moralischen Hilfsmittel begreift, durch welche man die Heiterkeit und Stärke der Seele erhalten, den vielfachen Ursachen der Krankheiten vorbeugen und die schon vorhandenen wegnehmen kann".[1] Zimmermann gehört damit zu den beachtenswerten Vorläufern der heute so sehr in Mode gekommenen „*Prophylaxie mentale*".

Zur Entstehung des Buches „Von der Erfahrung" wird von Zimmermanns Zeitgenossen Feer folgende Anekdote erzählt:[2] In Brugg hatte er gute Muße und seine Praxis war beschränkt, weil damals Herr Ratsherr Füchslin, Apotheker und Chirurgus, ein fleißiger Praktikus, aber beschränkter Kopf, den meisten Zulauf genoß. Ich habe gehört, daß, als einst Zimmermann mit Ratsherrn Füchslin bei einem gefährlichen Kranken zur Konsultation herbeigerufen und anderer Meinung war, ihm Herr Füchslin mit Selbstgefälligkeit und Einbildung von Superiorität die Einwendung machte: „Mein lieber Herr Doktor, die Wissenschaft ist eine schöne Sache, aber die Erfahrung, die Erfahrung!" Diese Einwendung von einem Strohkopf machte Zimmermann halb rasend, er eilte nach Hause, und indem er über das Wort Erfahrung nachdachte, entwarf er den Plan zu einem Buche darüber. Er lebte wirklich meistens einsam auf seinem Zimmer. Abends kam er gern auf die Bank vom Ratsherrn Füchslin, wo er freundschaftlichen Umgang mit dessen Töchtern, besonders der älteren, einem ausgezeichneten Frauenzimmer, pflegte. Zimmermanns Frau, von zarter Gesundheit, stets leidend und unverstanden,[3] scheint auf diese Mlle. Füchslin eifersüchtig gewesen zu sein. Wie der Schriftsteller darauf reagierte, zeigt sein „Traum vom zukünftigen Leben", den er in einer Züricher Zeitschrift veröffentlichte. Er erzählt, was er den 5. November 1765 hindurch getan, gedacht und genossen habe, um darzutun, daß der Traum, den er in der darauffolgenden Nacht geträumt, durch kein äußeres Ereignis veranlaßt worden sei. Ihm träumte nämlich, „*seine Frau sei gestorben, und er sah sie, wie sie aus lichten Wolken zusammengesetzt zu ihm herniedersteige, und höre sie sagen, sie wohne unter Millionen von Seligen, aber im Himmel sei sie noch nicht, doch werde sie dahin kommen. Er selbst könne sich wieder mit ihr vereinigen, wenn er seine Fehler ablege. Sie wisse schon viele Dinge, aber alle Geheimnisse seien ihr noch nicht erschlossen. Darauf habe er verschiedene Fragen*

1) Bou. S. 256. — 2) Br. N. B. 1928. S. 21. — 3) Bou. S. 19.

an sie gerichtet, sei aber dann, eben im Begriff, ihre Antworten aufzuschreiben, erwacht".[1] Dieser Traum ist zu durchsichtig, als daß er einer besonderen Deutung bedürfte. Auf die infantilen Erlebnisse, die elterlichen Erzählungen von dem gleichnamigen Brüderchen im Himmel, die in dem Knaben schon ein großes Interesse für Verstorbene, für das Jenseits und die Unsterblichkeit weckten, haben wir schon wiederholt hinweisen können. Seine Publikation erscheint dem Biographen Jscher deshalb merkwürdig, weil Zimmermann, den man eben noch als einen Vorkämpfer der Aufklärung kennengelernt habe, hier eine gewisse Neigung zum Mystizismus, zu einem phantastischen Spiel mit Träumen und Einbildungen zeige.

In diesem Spiel wurde er lebhaft unterstützt von seinem Freund Lavater, der, anknüpfend an den „Traum vom zukünftigen Leben", gestützt auf verschiedene Briefe und Unterredungen mit Zimmermann, ein dreibändiges Werk: „Aussichten in die Ewigkeit, in Briefen an Herrn J. G. Zimmermann" (1768—1772) veröffentlichte.[2] Wie diesem Buche, so hat Zimmermann später den berühmten physiognomischen Fragmenten Lavaters Gevatter gestanden, über deren Entstehung Grüninger[3] uns in einer wertvollen Studie aufgeklärt hat, und deren Wert durch die bekannten Untersuchungen Kretschmers über „Körperbau und Charakter" auch für die moderne Wissenschaft offenbar geworden ist. Zimmermann figurierte in den Fragmenten natürlich mehrmals und Lavater schrieb dazu folgenden eindrucksvollen Kommentar:[4] „Aus welchem Kontraste ist der Charakter zusammengesetzt? Wie so leicht verführt er zu einseitigen, schrecklich flachen Urteilen! Also Fragment seines wahren Charakters: Kälte des Todes und verzehrendes Blitzfeuer — in einer Seele, einem Gesichte. Heiterer Frühling und stürmendes Donnerwetter schnell aufeinander. Eisenfeste Härte mit der zärtlichsten Empfindsamkeit; Mut und Mutlosigkeit; heldenmäßige Dreistigkeit — mit höflicher Unterwürfigkeit; scheinbare Eitelkeit mit wahrer Bescheidenheit; beißende Satire mit sanfter, schonender Herzensgüte; unbeschreibliche Reizbarkeit mit ausharrender Geduld. Peinliche Genauigkeit und keine Spur von Pedanterie — unermüdliche Treue, und für den, der ihn kennt, beleidigende Kaltheit, die im Augenblick wieder Eifer und Liebeshitze ist. Den einen Augenblick keine Herrschaft über sich selbst — und dann wieder alle mögliche Herrschaft. Ein Arzt mit königlicher Macht. Jetzt zerschmilzt sein Aug' in den sanftesten, menschenfreundlichsten Tränen, — dann durchschneidet es auch wieder mit dem Blick des Blitzes. Ein herzregierender

1) J. S. 294. — 2) J. S. 295. — 3) Von Lavater zu Pestalozzi. Schweizerische pädagogische Zeitschrift 1927. S. 354. — 4) Bo. S. 158.

Mann — den jedoch ein Kind leiten kann, wenn es ihn kennt — gebildet, keinem Menschen Langeweile zu machen, aber oft Langeweile und Todesangst zu dulden.“ Fügen wir an dieser Stelle gleich noch das Bild seiner körperlichen Erscheinung bei:[1] „Zimmermann war groß, sehr gut gebaut, hatte einen festen und leichten Gang, stellte sich wohl dar, hatte einen schönen Kopf und eine angenehme Stimme. Sein Geist sprühte in seinen Augen, und wenn die Blattern ihn ein wenig gezeichnet hatten, so war es nur in einem Grad, bei dem der geistige Gesichtsausdruck gewinnt, was der Glanz der Haut verliert.“ Das alles, Inneres und Äußeres zusammengestellt, ergibt jene Legierung von schizothymem und zyklothymem Körperbau und Charakter, die nach Kretschmer so oft genial veranlagte Naturen auszeichnet.

In dem Werke: „Von der Erfahrung in der Arzneikunst“ finden sich Stellen, die lebhaft an Rorschachs Sektenforschungen erinnern. So heißt es:[2] „Im einzigen Kanton Bern sind die Leute nach ihrer Gemütsart himmelweit verschieden. Bei mir herum und besonders längs der vorderösterreichischen Grenzen ist das Landvolk mehrenteils etwas dumm. Hingegen sind die Bauern in einigen Alpentälern des Kantons Bern zum Erstaunen sinnreich, äußerst spitzfindig und nicht selten gelehrt. Auch ihre Mundart ist ungemein lieblich und demnach von aller anderer Schweizer Mundart gänzlich verschieden. Unter diesen Leuten werden Wolfens Schriften und Bayles Wörterbuch gelesen, aber unter den gleichen Leuten gibt es auch Schwärmer von allen Gattungen und Narren von allen Farben. So gut als in England sind zuweilen in den kleinsten Entfernungen die Temperamente äußerst ungleich. Ein sehr aufgeklärter und würdiger Geistlicher hat mir versichert, daß er in der Ausübung seines Lehramtes die Leute in einigen Gegenden des Thuner Sees unaussprechlich dumm und hingegen die dicht über ihrem Scheitel wohnenden Bergleute gefühlvoll und sehr scharfsinnig gefunden; er sah unter jenen viele ganz gedankenlose Toren, unter diesen fleißige Leser des Boehmes, des Poirets und der übrigen Mystiker. In den Bergländern des Kantons Bern ist der Mystizismus überhaupt sehr gemein, und doch ist auch eine Todsünde in diesen Einsamkeiten nicht weniger als unerhört, für welche man die Leute zuerst erwürgt, nachher verbrennt.“

Auch hier sehen wir den Sohn wieder mit kritischer Sonde auf der Spur nach den Wurzeln der väterlichen Wesensart.

1) T. S. 276. — 2) Von der Erf. II. S. 582.

Als in den Jahren 1763—1765 in Brugg und Umgebung eine Ruhrepidemie wütete, an der mehr als ein Viertel der Erkrankten starb, wurde der Stadtphysikus von der Berner Regierung zum Epidemiearzt im Amt Wildenstein bestimmt. Die Abhandlung „Von der Ruhr unter dem Volke" (1767) ist stellenweise in so polemischem Ton gehalten, daß der Autor anfänglich Schwierigkeiten mit der Züricher Zensur hatte. Er schimpft darin über Pfuscher, Henker, Würgengel, alte Weiber und gewisse Pfaffen, schlägt Instruktionen des Volkes durch Kalenderartikel und durch die Belehrungen vernünftiger Geistlicher vor, wütet gegen den als Schutz- und Heilmittel beliebten Wein- und Branntweingenuß, wobei interessante Streiflichter auf den damals herrschenden Alkoholismus fallen. Die psychischen Faktoren, besonders die Wirkung der Angst, werden vollauf gewürdigt.

Zimmermann hat außer diesem Buche nur einige kleinere medizinische Abhandlungen veröffentlicht, die sich charakteristischerweise fast ausschließlich auf nervöse Erkrankungen beziehen, so eine Beobachtung über eine krampfhafte Schwierigkeit im Schlucken („Historia vitii deglutionis, quinque annorum, sanati"),[1] über Sydenhams „hysterische Geschwülste",[2] über einen Fall von Schlafsucht,[3] von der Windepidemie in der Stadt Hannover, wobei es sich offenbar um eine rein psychische Ansteckung gehandelt hat,[4] und über den Gebrauch der Hallerschen sauren Tropfen bei Nervenkrankheiten.[5]

1768 siedelte Zimmermann als königlich britannischer Leibarzt, der später noch zum Hofrat ernannt und als Ritter geadelt wurde, mit seiner Familie nach Hannover über, wo ihn anfänglich, nach eigener Beschreibung, die erschrecklichste Melancholie erfaßte.[6] Nach dem Tode seiner Frau und seiner Schwiegermutter gab er Sohn und Tochter in fremde Hände und führte das Leben eines Junggesellen.[7] Die Operation einer Scrotalhernie durch Merkel in Berlin vermochte ihn nicht von seinen Beschwerden zu befreien. Er klagte seinem Freund, dem Ästhetiker Sulzer, wiederholt über fürchterliche Obstruktion im Unterleib,[8] eine unnatürliche Geschwulst im rechten Testikel, die ihm vom frühen Morgen bis an den späten Abend eine Empfindung verursachte, als wenn er mit einer Zange an diesem Testikel angefaßt würde. Niemals sei er von diesem Schmerze frei, außer im Bette, und durch nichts werde er so grausam peinigend als durch Schreiben. Alle diese Übel würden durch die angsthaftesten und trübseligsten Gedanken über die Nichtbefolgung seiner Pflichten gegen seine Kranken und seine

1) J. S. 274. — 2) T. S. 80. — 3) J. S. 275. — 4) J. S. 296. — 5) J. S. 297. — 6) Ti. S. 143. — 7) J. S. 122. — 8) Bo. S. 260.

Freunde schrecklich vergrößert.[1] Da wir aus seiner Brugger Korrespondenz mit Haller wissen, daß er im Jahre 1765 eine erhebliche Lungenblutung hatte,[2] dürfen wir wohl vermuten, daß es sich um eine tuberkulöse Hodenaffektion gehandelt hat. Er hatte auch wegen der ganz unbegreiflich großen Menge seiner Neider keine Lust mehr am Schreiben. Seine Hypochondrie machte ihn, wenn er ansah, was er ehedem hatte drucken lassen, weinen.[3] Die große Ausdehnung seiner Praxis, die ihn an die meisten deutschen Fürstenhöfe führte, ließ ihm auch kaum mehr Zeit dazu, sofern nicht briefliche Behandlungen in Betracht kamen, die damals offenbar nicht als standesunwürdig galten. Die Forderungen des Berufes rissen ihn auch immer wieder aus seinem Trübsinn heraus; dieser aber verstärkte sich durch die Erlebnisse einer psychischen Erkrankung seines Sohnes, die er selbst als „Mania periodica“ bezeichnet[4] — wir würden sie heute wohl als zirkuläre Katatonie diagnostizieren — und des Todes seiner Tochter an Phthise. Diese war nach seinen eigenen Schilderungen[5] ein immer stilles, gepreßtes, furchtsames, zurückhaltendes Wesen, lässig in allen ihren Äußerungen und allem ihrem Tun gewesen, also offenbar ebenfalls eine depressiv und autistisch veranlagte Persönlichkeit. Goethe schrieb über sie an Lavater: „Seine Tochter ist so in sich, nicht verriegelt, nur zurückgetreten ist sie und hat die Tür leis angelehnt. Eh' würde sie ein leise lispelnder Liebhaber als ein pochender Vater öffnen.“[6] Es ist von den verschiedenen Biographen meines Erachtens überzeugend nachgewiesen worden, daß das harte Urteil, das der Dichterfürst über Zimmermann als Vater fällte, der Berechtigung entbehrte. Immerhin ist es von größtem Interesse, daß die Erklärung, die Goethe von der terminalen Melancholie Zimmermanns gab, den modernsten Auffassungen speziell psychoanalytischer Autoren entspricht. Er schreibt nämlich: „Denn auch jene Härte gegen seine Kinder war Hypochondrie, ein partieller Wahnsinn, ein fortdauerndes moralisches Morden, das er, nachdem er seine Kinder aufgeopfert hatte, zuletzt gegen sich selbst kehrte.“[7]

Im Jahre 1782 verehelichte sich Zimmermann zum zweitenmal mit der um dreißig Jahre jüngeren Tochter eines Studiengenossen, und die junge, verständnisvolle Gattin wußte ihm die Muße und Behaglichkeit zur Ausarbeitung seines wohl berühmtesten Werkes „Über die Einsamkeit“ zu verschaffen.

Kaiserin Katharina II. von Rußland, die nach seiner Lektüre eine sieben-

1) Bo. S. 2—4. — 2) Be. Ta. S. 59. — 3) Bo. S. 260. — 4) Bo. S. 276. — 5) Bo. S. 113. — 6) Goethes Werke, herausgegeben von Carl Alt. Verlag Bong & Co. Bd. X, Anm. S. 158. — 7) III. 15. Bd.

jährige Korrespondenz mit dem Autor eröffnete, ihn an ihren Hof zu ziehen versuchte und ihn mit Gnadenbezeigungen überhäufte, schrieb ihm darüber: „*Le livre c'est je crois la meilleure antidote pour ou plutot contre les dispositions hypocondres qu'on puisse imaginer; a en juger d'après l'effet que ce livre précieux a fait sur moi, tout bon médecin devrait l'inscrire sur le registre des prescriptions de son art et souvent il sera plus efficace que bien de drogues.*“[1] Aus dem Briefwechsel zwischen der Kaiserin und Zimmermann läßt sich erkennen, daß die Gunst, die sie dem Schriftsteller entgegenbrachte, eine Übertragung von ihrem verstorbenen Liebhaber Fürst Orlow auf dessen Arzt darstellte.[2] Charakteristisch für Zimmermanns Einstellung zu der hohen Korrespondentin ist ein Brief, der beginnt: „*Je Lui demande la singulière permission d'oser m'imaginer qu'Elle est morte et que je le suis aussi, et puis d'oser Lui parler comme je Lui parlerais, si j'avais l'honneur de La rencontrer aux champs Elisées.*“[3] Das erinnert uns wieder an den von ihm publizierten Traum, in dem er seine Frau in die Gefilde der Seligen versetzt, und an dessen Verwurzlung in infantilen Reminiszenzen an das verstorbene gleichnamige Brüderchen. Er möchte wie dieses die Unsterblichkeit erlangen, und die Gunst der berühmten Kaiserin ist ihm der sicherste Weg dazu. Daß sie durch Erfüllung dieses sehnlichsten Wunsches für ihn zur idealen Mutter wurde, geht aus dem kindisch anmutenden Begehren hervor, sie möge ihm, wenn sie Konstantinopel einnehme, eine Kappe von Kamtschatkapelz, ein Pfund Tee und zwei Pfund Mokkakaffee schenken,[4] welches Begehren die mütterliche Gönnerin denn auch prompt stillte.

Bouvier betont, daß Zimmermann in dem Buche unter dem Vorwand ärztlichen Freimutes mit ausgesprochener Vorliebe auf den sexuellen Motiven der mönchischen Einsamkeit verharre, daß er die verdrängte Sexualität als Ursache der Weibermystik auffasse und sich damit als ein Vorläufer der Psychoanalyse erweise, sogar direkt den Ausdruck „Verdrängung“ schon verwende.[5] Er gebe eine Charakteristik der Melancholie voll geistreicher Bemerkungen und Indikationen für die Behandlung der Neurasthenie, die heute noch wertvoll seien.

„Weg also in der Moral wie in der Arzneikunst“, schreibt er beispielsweise, „mit allen Kompendiumslehren und allgemeinen Räten, die der genaue Beobachter auf den besonderen Fall nicht anpassend findet. Weg mit allen untrüglichen Rezepten von Zerstreuung gegen Hypochondrie. Wer einem aus Kränklichkeit, Freiheitsliebe, Geschmack und Neigung einsamen, alle

1) Bo. Br. S. 4. — 2) J. S. 168/169; Bo., Briefwechsel, S. 7. — 3) loc. cit. S. 62. — 4) loc. cit. S. 62. — 5) Bou. S. 207—210.

Unruhe, allen Zwang, allen Zeitverlust in seinem Hause verabscheuenden Menschen als spezifisches Mittel gegen Hypochondrie raten würde, daß er Assembléen gebe in seinem Hause, daß er junge, hüpfende und federleichte Dämchen einlade, die bei ihm wohnen auf Wochen und Monate, daß er für dieselben Gastereien anstelle jeden Abend bis an den anderen Morgen, der heilet ihn vielleicht von der Hypochondrie durch den Zorn, den solche Menschenkennerei erregt, oder durch das Lachen, das sie verdient. Nichts ist wahr in allen Dingen, wo Verstand bloß auf Sehen und Erfahren beruht, als was anpaßt und trifft. Von sehr vielen hypochondrischen und melancholischen Menschen kann man mit Wahrheit sagen: laßt sie allein, so sind sie zerstreut."[1] „Trieb zur Einsamkeit ist das allgemeinste Symptom der Melancholie. Alle Melancholiker scheuen des Tages Licht und den Anblick der Menschen. Unfähig irgendeinem Gedanken nachzuhängen, als demjenigen, der sie verzehrt, machen sie sich ihr Leben zu einer Folterbank. Dieser Zustand verschlimmert sich in der Einsamkeit, wenn nicht die Imagination in derselben irgendeinen gewaltigen Stoß erhält, der ihre Richtung verändert. Aber viel ist gewonnen, wenn man auch da den Melancholiker nur auf andere Gedanken leiten, nur die Modulation und Haushaltung seines Verlangens und seiner Sehnsucht verändern kann. Er muß nicht am Brunnen eines einzelnen Genusses verschmachten. Er muß für seine Glückseligkeit auf Erden nicht bloß Eins, das ihm nicht beschieden ist, wünschen; er muß sich aufraffen, muß immer streben nach dem, was seine Seele hebt, und nach dem, was seine Seele verwandelt. Kann man ihm nur erst solche Lehren beliebt machen und ihn dann in irgendein Geschäft verwickeln, das Anstrengung kostet, so ist ihm dadurch besser geholfen, als durch alle Zerstreuung der Welt. Anlage zur Melancholie wird er immer behalten, aber diese reizt ihn dann auch in allem, was er mit Heftigkeit will, zum Ausharren."[2] „Ärzte müssen aber auch die Geschichte, das Wesen und den Gang der Seele solcher Kranken bis in ihre innersten Tiefen kennen, wenn sie alles wissen wollen, was sie drückt und hebt, was ihnen schadet und nützt."[3]

Zimmermann zeigt in dem Werke große Bewunderung für den heiligen Hieronymus, mit dem er eine gewisse Ähnlichkeit des Charakters und der Fehler zeigt,[4] wie übrigens auch für Petrarca und Rousseau, die beide gleich ihm Einsiedlernaturen und paranoide Psychopathen waren.[5] „Hieronymus

1) Über die Einv. IV, S. 229. — 2) loc. cit. II, S. 175. — 3) loc. cit. II, S. 179. — 4) Bou. S. 207. — 5) Wilh. Lange: Über Pathographien. Zentralbl. f. d. g. N. u. P., Bd. 49, S. 113.

erzählet in einem Briefe an den Rusticus auch eine Geschichte, die für Seelenärzte interessant sein mag, die es aber auch wahrlich für mich war, da ich zuweilen wegen solcher Übel befragt werde. Ein junger Mönch in Ägypten ward von unzüchtigen Gedanken unaufhörlich geplagt. Der Abt, unter dem er stand, befahl einem ernsthaften Manne, ihn mit Zank und Schimpfworten anzugreifen; hierauf aber über ihn sich zu beklagen. Es wurden Zeugen aufgestellt, die wider den Jüngling sprachen, der sich gegen ein so gehäuftes Unrecht vergebens zu verteidigen suchte. Nur der Abt nahm sich seiner etwas an, damit er nicht vor Betrübnis vergehe. Über dieser Verängstigung verfloß ein ganzes Jahr; und nun fragte ihn der Abt, ob ihn jene Gedanken noch beunruhigen. Wie könnte ich, antwortete der Mönch, unzüchtige Triebe empfinden, da man mich kaum leben läßt."[1] An einer anderen Stelle beschreibt Zimmermann ausführlich die sexuellen Zwangsideen eines Geistlichen, den er in Behandlung hatte, und der deswegen alle Gesellschaft floh und bemerkt dazu: „Menschenkenner werden erstaunen und erschrecken, wenn ich ihnen sage, wie diese Krankheit entstand. Schon seit dem vierten Jahre seines Alters hatte der vortreffliche Mann das Unglück, durch die Dienstmädchen seiner Eltern so behandelt zu werden, daß der Trieb zur Unzucht früher in ihm erwachte, früher in seiner Seele allmächtig ward, als kein Mensch sich vorstellt. Sobald aber in seinem Knabenalter eine sehr frühe zur Reife gekommene Vernunft ihm sagte, dies müsse nicht sein, floh er die Dienstmädchen seiner Eltern und diese erfuhren nicht das Allergeringste weder von der langen Gefahr ihres Kindes noch von ihrer Überwindung. Aber der Trieb zur innigsten Vereinigung mit dem weiblichen Geschlecht blieb in ihm mit immer fortschreitender größerer Gewalt und erwuchs sodann zu der angeführten fürchterlichen Krankheit der Imagination."[2]

Dieser hübsche Beitrag zur Genese einer Zwangsneurose beweist bereits allein, daß sein Verfasser zu den Vorläufern der Psychoanalyse gehört; ebenso auch Aussprüche wie die folgenden: „Auch eine Hinterhaltung der Leidenschaften wird eine Ursache, daß sie nur inwendig desto heftiger brennen."[3] „Sinnliche und geistige Liebe sind doch Zweige eines Stammes. Sinnliche Liebe wird oft geistig und geistige Liebe wird oft sinnlich."[4] „Wahnwitz ist oft die Folge der Hemmung wollüstiger Triebe."[5] Seine ganze Darstellung des Einsiedler- und Klosterwesens mit der Hervorhebung der sexuellen Wurzeln der Weltflucht und der häufig so unheilvollen Folgen

1) Über die Eins. I, S. 325. — 2) loc. cit. II, S. 285. — 3) Bou. S. 274. — 4) Über die Eins. II, S. 169. — 5) loc. cit. II, S. 268.

mangelhafter und mißglückter Verdrängung entspricht eigentlich völlig psychoanalytischen Gesichtspunkten. Die Mystik nennt er, „diese erhabenste aller Windbeuteleien“.[1] Aus der Einsamkeit flösse vielleicht alles Grillenhafte der Mystik, aller der Dünkel von einem inneren Sinn, der sich über die Grenzen der menschlichen Vernunft erhebe und übernatürlich doch vorhanden sei, wenn ihn auch die Philosophie nicht entdecken könne. „Die mystische Kapuze muß dem schon tief im Gesicht sitzen, der wähnt, daß er weit über das gemeine Maß hinaus geistige Harmonie, Veränderungen seiner selbst und seines inneren Zustandes, Einwirkung fremder Substanzen in die seinige empfinde. Aber schade, daß nur solche Menschen hievon Erfahrung haben, die Schüler sind von Jakob Boehme, dem Schuster und Poet von Görlitz.“[2] „Erblicket auch ein Wahnwitziger Dinge im stillen, die kein vernünftiger Mensch sieht, erlangt auch ein Schuster aus Ermanglung menschlichen Verstandes den göttlichen, so vermissen doch die unbefangensten Leser auch in dem Schlichten und Wahren, das sie zuweilen in J. Boehmes Schriften finden, diese Spuren von Göttlichkeit.“[3] An einer anderen Stelle vergleicht er die Mystik mit der Urinbeschauerei des damals berühmten Kurpfuschers Schüpach,[4] und gegen Schluß des vierten und letzten Bandes kommt er nach einer Apologie der Mystik noch einmal zu ihrer Verurteilung mit der Erklärung: „Mystik ist im Auge der Philosophie insofern verwerflich und verächtlich, als man unmittelbar von Gott erleuchtet oder ein Engel sein soll, um den J. Boehme zu verstehen.“[5] Hinter dieser bissigen Kritik des Görlitzer Gottschauers verbirgt sich sicher, wenn es auch dem Autor nicht völlig zum Bewußtsein gekommen ist, eine Kritik des verehrten, der Mystik ergebenen Vaters. Zimmermanns ganzer Kampf und Spott gegen mönchischen Aberglauben, gegen mystische Weltflucht entspringt aus diesem Kampf und aus dem Gefühl, daß in ihm selbst vom Vater ererbt ein Hang zu solcher Mystik stecke und beständig bekämpft werden müsse wie Kurpfuscherei und Windbeutelei. Daneben hat der nämliche Zimmermann Worte ausgesprochen, die eine große Wertschätzung des Klosterwesens und einen prophetischen Sinn verraten, ähnlich wie bei der Prognose der französischen Revolution:

„Klöster wären ein sehr wünschenswürdiger Aufenthalt für Leute, die dem Staat den größten Teil ihrer Kräfte geopfert haben und nun eine Ruhestätte suchen, für Männer von ausnehmenden Fähigkeiten, die wegen Leibesgebrechen, Armut, Mangel an Empfehlungen und Beförderung jeder

1) loc. cit. I, S. 352. — 2) loc. cit. II, S. 147. — 3) loc. cit. II, S. 148. — 4) loc. cit. IV, S. 395. — 5) loc. cit. IV, S. 398.

anderen guten Aussicht im Leben beraubt sind."[1] „Menschen möchte man immer in Klöster gehen lassen, die lange der Welt müde sind, auch solche, die man in der Gesellschaft nicht vermißt, Personen beiderlei Geschlechts, die entweder selbst der Menschheit große Beispiele zu geben verlangten oder nicht die schönste Rolle in der Welt spielen. Allen Büßenden, allen in der Arbeit grau Gewordenen, jedem Schwachen, den die Last des Unglücks ganz niedergedrückt und aller Geschäfte sowohl als aller Freuden des gesellschaftlichen Lebens unfähig gemacht, gönnet man gern eine solche Freistatt."[2]

Heute, im zweihundertsten Jahre nach seiner Geburt, würde er diese Wünsche seines mitfühlenden Herzens in einer ganzen Reihe alter schweizerischer Klöster, so in Bellelay, Königsfelden, Münsterlingen, Rheinau, St. Pirminsberg, St. Urban erfüllt sehen.

Als Zimmermann im Sommer 1786 an das Sterbebett Friedrichs des Großen gerufen wurde, übergab er seine Unterredungen mit ihm dem Drucke, und erweckte mit dieser Schrift, die seine Selbstgefälligkeit grell hervortreten ließ und heftige Angriffe gegen die Berliner Aufklärer enthielt, mit denen er früher auf bestem Fuße gestanden, einen Sturm von Gegenschriften und höhnischen Erwiderungen, dem er seinerseits wieder mit einer stets massiveren und gereizteren Polemik entgegentrat.

In einer solchen Gegenschrift, die den Titel trägt „Zimmermann der I. und Friedrich der II.", verfaßt von Hippel unter dem Pseudonym Quittenbaum, findet sich folgende artige Anmerkung: „Übrigens gibt es zwar in der Welt nicht nur eine Narzissusliebe, sondern auch eine Narzissusehre, und besteht diese letztere in einer zu vorteilhaften Meinung von seinem eigenen Werte, so wie jene von dem geliebten Gegenstande, in dem man blutwenigstens eine Venus sich vorstellt."[3] Die Diagnose des „Narzißmus" ist also bei Zimmermann schon bei dessen Lebzeiten gestellt worden. Dieser Narzißmus, entstanden aus der Verwöhnung und Verhätschelung als einziges Kind, hatte ihn veranlaßt, sein Leben lang nach immer höheren Ehren und Würden zu streben, und war durch die Korrespondenz mit Kaiserin Katharina und die Konsultationen bei Friedrich dem Großen erst in vollem Maße befriedigt worden. In diesen beiden Personen hatte er die Elternimagines gefunden, die seinem hochgespannten Ichideal entsprachen. Es ist daher wohl verständlich, daß ihn die erste Unterredung mit dem größten Monarchen und Kriegshelden seiner Zeit in einen offenbar manischen Zustand versetzte, so daß er den Eindruck, den er auf seine Freunde nach

1) Über die Eins. IV, S. 412. — 2) loc. cit. IV, S. 414. — 3) S. 215.

der Rückkehr nach Hannover machte, folgendermaßen beschreibt: „Die einen waren vor Freuden ganz sprachlos, andere wurden ohnmächtig, andere verfielen vollends in Konvulsionen.“[1] Um so stärker mußte die Kränkung sein, die sein Narzißmus durch all den Hohn und Spott erlitt, der sich in den vielen Gegenschriften über ihn ergoß. Der unglückliche Ausgang eines Ehrverletzungsprozesses, den er sich mit einer Erwiderung gegen den Freiherrn v. Knigge zuzog, und der Ausbruch der französischen Revolution mit ihren weitgehenden politischen Folgen und Umwälzungen brachten den gealterten Mann völlig aus seinem seelischen Gleichgewicht. Schon in einem Briefe an seinen Kollegen Tissot im Oktober 1794 äußerte er die Befürchtung, vertrieben zu werden, und sah sich von der geheimen Gesellschaft der Illuminaten, welche die Gebieterin aller Pressen, des ganzen Buchhandels, aller deutscher Journale und aller Höfe sei, überall verfolgt.[2] Im November verlor er Schlaf, Appetit, Kräfte und magerte stark ab. Im Januar 1795 erlitt er oft Ohnmachtsanfälle bei Krankenvisiten, klagte über Verwirrung im Kopfe und gab alle Beschäftigung auf. Plünderung und Verwüstung, Auswanderung und Elend wurden seine herrschenden Gedanken. Bald fürchtete er von den Franzosen als Aristokrat verhaftet und mißhandelt zu werden, bald glaubte er vor Armut Hungers sterben zu müssen. Er aß sich niemals satt, sondern gab jeden Teller nach einigen Bissen an den Diener mit der Forderung zurück, es ihm aufzuheben, damit er morgen auch noch etwas habe. Silbergeschirr wollte er nicht mehr auf dem Tische dulden, sondern befahl, es gleich einzupacken, damit es den Franzosen nicht in die Hände falle. Er glaubte auch, überall, wohin er komme, Pest und Ansteckung zu verbreiten.[3] Im März unternahm er auf den Rat eines Kollegen eine Reise nach Eutin, konsultierte unterwegs einen zweiten, hatte aber gegen die besten Ratschläge eine Unmenge Einwände zu machen und tat nichts.[4] Nach dreimonatiger Kur kehrte er mit den gleichen Wahnideen nach Hause zurück, mit denen er abgereist war, er sah sein Haus zerstört und glaubte sich ganz zugrunde gerichtet. Ekel, Schlaflosigkeit, Schwäche vermehrten sich rasch. Er nahm fast keine Nahrung mehr zu sich, glaubte keinen Pfennig mehr zu haben.[5] Alles schmeckte ihm faul.[6] Im Juli wurde er von der schrecklichsten inneren Unruhe und Aufregung gequält und klagte stets über unerträgliche Schmerzen. Sein Winseln und lautes Klagen war ganze Stunden vernehmlich, herzzerschneidend für die ihn liebende Umgebung.[7] Oft soll er geseufzt haben: „Wie werde ich dieser Hölle ent-

1) J. S. 126. — 2) T. S. 262. — 3) Bo. S. 153. — 4) T. S. 267. — 5) T. S. 270. — 6) J. S. 207. — 7) Bo. S. 156.

rinnen können!" Dann wieder klagte er, er sei ein Verbrecher. Seine letzten Worte waren: „Laßt mich allein, ich sterbe."[1] Der Tod erfolgte am 7. Oktober 1795 durch eine Hämorrhagie.[2]

Die paranoiden Züge seiner letzten Krankheit sind nur eine Verstärkung jener feindseligen Einstellung, die schon in früher Jugend gegenüber der Mehrzahl seiner Schulkameraden, später gegen den Pöbel, den er verachtete, zum Ausdruck kam. In den Aufklärern und Illuminaten sah er die Organisation der Empörung gegen das monarchistische Prinzip, mit dem er sich seit dem Verkehr mit Katharina und Friedrich völlig identifizierte. Die Furcht vor der von Paris ausgehenden Revolution und den Franzosen war sicher auch determiniert von der Angst vor der eigenen erblichen Belastung mit dem welschen mütterlichen Blut. Die Nahrungsverweigerung seiner terminalen Melancholie erklärt sich als Selbstbestrafung für seinen früheren oralen Sadismus, seine Bissigkeit und Neigung zu Hohn- und Spottreden; seine Wahnideen der Plünderung und Verarmung erweisen sich als Reaktion auf den stark ausgebildeten analen Sammeltrieb und Erwerbssinn. Seine Überzeugung, ein Verbrecher und in der Hölle zu sein, bildet den depressiven Gegensatz zu der früheren Euphorie des Lieblings der Kaiserin, der sich mit dieser ins Elysium phantasierte.

Aus schizothymer Spannung zwischen polaren Gegensätzen entsprang die unermüdliche Tätigkeit des Arztes und Schriftstellers, entsprossen seine Werke und sein Ruhm, daraus entwickelte sich aber auch sein Leiden. Und wir werden Goethe Recht geben müssen, wenn er schreibt: „Ja, dieser brave Mann führte bei äußerem Ansehen, Ruhm, Ehre, Rang und Vermögen das traurigste Leben, und wer sich davon aus vorhandenen Druckschriften noch weiter unterrichten will, der wird ihn nicht verdammen, sondern bedauern."[3]

Literatur

Ti. = S. A. D. Tissot: „Leben des Ritters v. Zimmermann." Hannover 1797.
Bo. = E. Bodemann: „J. G. Zimmermann." Sein Leben. Hannover 1878.
J. = R. Jscher: „J. G. Zimmermanns Leben und Werke." Bern 1893.
Brugger Neujahrsblätter 1928: „Aus den Jugenderinnerungen von Pfarrer J. F. Feer von Brugg 1754—1833" von Dr. L. Frölich, alt. Dir.
„Zerstreute Blätter vermischten Inhalts von dem verstorbenen Hofrat und Leibarzt Ritter v. Zimmermann." Herausgegeben von einem Freunde des berühmten Mannes. Leipzig 1799.

1) J. S. 207. — 2) Bou. S. 112. — 3) Dichtung und Wahrheit. III. Teil, 15. Buch.

Bou. = A. Bouvier: J. G. Zimmermann. „Un représentant suisse du cosmopolitisme littéraire au XVIII[e] siècle.“ Genève 1925.

Be. Ta. = Neues Berner Taschenbuch auf das Jahr 1911. J. G. Zimmermanns Briefe an Haller. Herausgegeben von Dr. R. Jscher. Bern 1910.

Bo. Br. = E. Bodemann: „Der Briefwechsel zwischen der Kaiserin Katharina II. von Rußland und J. G. Zimmermann.“ Hannover 1906.

Die Werke Zimmermanns.

U. Grüninger: „Von Lavater zu Pestalozi. Ein Stück Geschichte der Psychologie.“ Schweizerische pädagogische Zeitschrift. Jahrg. 37, H. 12.

Wilhelm Lange: „Über Pathographien.“ Zentralblatt für die gesamte Neurologie und Psychiatrie. Bd. 49.

Zur Psychologie der Kinderlaunen

Von

M. Wulff

Berlin

Eine psychologische Untersuchung der Erscheinung, die gewöhnlich „Laune“ genannt wird, sollte eigentlich zu Anfang eine genaue Definition ihres Gegenstandes bringen, um so mehr, als es im gegebenen Falle manchmal gar nicht so leicht ist zu entscheiden, ob man ein Verhalten als „Laune“ bezeichnen soll oder nicht. Aber gerade deshalb ziehen wir es vor, zunächst eine Beschreibung von Tatsachen zu geben, ihre Merkmale und ihr Wesen an Hand des dargebotenen Materials und seiner Analyse festzustellen und dann erst den begrifflichen Inhalt der Erscheinung „Laune“ genauer zu definieren. Wir wollen deshalb mit einer einfachen Beschreibung eines Falles von Laune anfangen.

Eine meiner Patientinnen, eine junge Frau, sitzt abends beim Teetisch mit ihrem Mann, ihrem Bruder und einem von allen sehr geschätzten Freund, als der Mann — ein Staatsbeamter — ein Paket mit geheimen Dienstpapieren durch einen Boten zugestellt bekommt. Obwohl sie gewöhnlich sehr wenig Interesse für die Angelegenheiten ihres Mannes zeigt, äußert sie diesmal den Wunsch, den Inhalt der Papiere zu erfahren. Der Mann weigert sich aber ihr das Kuvert zu geben, mit der Begründung, daß er dienstliche Geheimnisse niemandem mitteilen darf. Die Frau will die Einwände des Mannes nicht billigen, sie protestiert, besteht auf ihrer Forderung und gerät in Aufregung, da der Mann ihr nicht nachgibt. Die Anwesenden geben dem Manne recht — und das regt die Frau noch mehr auf. Die Angelegenheit wird zu ihren Ungunsten entschieden, sie bekommt die Papiere nicht zu lesen, ärgert sich deswegen, fühlt sich beleidigt und enttäuscht.

Gleich nach dem Streit geht die kleine Gesellschaft zu Verwandten der Frau, wo, einer Verabredung zufolge, ein Arzt alle gegen Pocken impfen soll, da in der Stadt gerade eine schwere Pockenepidemie herrscht. Im Hause der Verwandten trafen sie zufällig viele Gäste an, so daß es unmöglich war, die Impfung vorzunehmen. Nun wird die junge Frau aufgeregt, launisch und trotzig, und

will durchaus gleich geimpft werden, läßt aus der Apotheke alles zur Operation Nötige holen und veranlaßt den Arzt, die Impfung unter den ungeeignetsten Verhältnissen in einem dunklen Korridor vorzunehmen. Kurze Zeit nachher will dieselbe kleine Gesellschaft ein Kino besuchen. Sie kommen an ein Theater, dessen Programm Mann und Bruder der Frau interessiert, aber da erklärt sie plötzlich, sie wolle auf keinen Fall in dieses Theater. Sie gibt keine Gründe an, alles Überreden und Bitten von seiten ihrer Begleiter hilft nicht und sie erklärt, nach Hause fahren zu wollen. Ihr Mann und Bruder gehen ins Theater, sie geht zur nächsten Straßenbahnhaltestelle in Begleitung des Freundes, wobei sie die ganze Zeit böse, gereizt und aufgeregt ihren Begleiter auffordert, sie allein zu lassen. Inzwischen holen Mann und Bruder sie ein, da im Theater alles schon besetzt ist. Dann will sie in ein anderes Theater gehen. Aber dort will sie der Aufforderung des Portiers, die Gummischuhe abzunehmen, auf keinen Fall folgen. Durch ein Trinkgeld gelingt es, den Portier nachgiebiger zu machen. Die Aufführung verläuft ohne besondere Zwischenfälle, aber beim Nachhausegehen erklärt sie, sie wolle mit der Tram nach Hause fahren. Inzwischen war es schon spät geworden und keine Tram mehr zu bekommen. Der Bruder und der Freund verabschiedeten sich und gingen nach Hause, aber die trotzige Frau blieb mit ihrem Manne an der Haltestelle stehen, und, obwohl das Warten ganz sicher aussichtslos war, wollte sie durchaus nicht gehen und ebensowenig mit einer Droschke fahren. Gott weiß, wie lange sie dort gestanden hätte, wenn nicht zufällig ein Bekannter vorbeigekommen wäre, dem es gelang, sie doch zu überreden; sie ging nach Hause. Die launische trotzige Stimmung hielt bei der Patientin noch am nächsten Tag an. Als sie mir in der analytischen Sitzung das alles erzählte, kam ihr das Sinnlose ihres Betragens zum Bewußtsein und sie lachte herzlich darüber.

Es würde zu weit führen, wollte ich hier die genaue Analyse des Vorfalles bringen. Es genügt, festzustellen, daß die ungewöhnlich stark narzißtische und herrschsüchtige Frau, die ihren Mann immer sehr schlecht behandelte und ihn tyrannisierte, nicht einsehen wollte, daß sie ihn sehr unrecht behandelte, und daß dadurch ihr Einfluß auf ihn und seine früher sehr starke Liebe zu ihr, die ihn zu ihrem Sklaven machte, nachlassen könnten. Die Analyse des Vorfalles ergab ungefähr folgenden Sinn: „Ich will durchaus immer Recht behalten und er soll trotz allem meinen Willen tun, auch wenn ich unrecht habe.“ Diese affektive Einstellung hatte sie von den inneren Beziehungen des gemeinsamen Ehelebens so unzweckmäßig auf die äußeren, zufälligen Umstände und Vorfälle des Abends übertragen und in diesen komisch-trotzigen Handlungen und Äußerungen verwirklicht. Nun entsteht aber die Frage: Was für eine Tendenz ist hinter den widersinnigen launenhaften Handlungen verborgen und welche seelische Regungen äußern sich auf diese Weise?

Es ist weder Zufall noch Versehen, daß ich eine Untersuchung über Kinderlaunen mit einem Fall von launenhaft trotziger Einstellung bei einer

erwachsenen Frau angefangen habe. Ich konnte ruhig das lehrreiche Beispiel von Launen bei einer Erwachsenen für die Untersuchung der Psychologie der Kinderlaunen verwenden, denn im Grunde gibt es keinen großen Unterschied zwischen den Kinderlaunen und den Launen bei Erwachsenen, denn der innere psychologische Vorgang ist fast derselbe, während der Vorteil der Übersichtlichkeit und Zugänglichkeit des un- und vorbewußten Materials bei der Analyse von Erwachsenen, wie bekannt, viel größer ist. Das ganze Benehmen der Erwachsenen, die sich ihren launenhaften Stimmungen ganz hemmungslos hingeben, macht einen ausgesprochen infantilen Eindruck und die Sprache selbst nennt die Launen der Erwachsenen „Kinderlaunen", „kindliches Benehmen" usw. Die Patientin konnte nicht umhin, einzusehen, daß ihr Betragen an diesem Abend eigentlich lächerlich und sinnlos war, aber sie konnte sich nicht mehr beherrschen, wurde immer gereizter und zu immer neuen sinnlosen Handlungen verleitet, denn der Wunsch „Recht zu haben" blieb unbefriedigt, wollte sich durchaus durchsetzen, und zwar um so stärker, je mehr Widerstände er gegen seine Verwirklichung in der Realität vorfand. Dadurch entstand bei ihr noch ein Gefühl der eigenen Macht- und Hilflosigkeit der feindlichen Realität gegenüber, das sie noch mehr aufbrachte und ihre böse und trotzige Einstellung stärkte.

Der kleine Fall ist sehr instruktiv. Er zeigt vor allem, daß die trotziglaunenhaften, sinnlosen, der Realität widersprechenden Handlungen eigentlich Äußerungen vorbewußter oder sogar unbewußter seelischer Regungen sind und trotz ihrer Unzweckmäßigkeit, Sinnlosigkeit und scheinbaren Zufälligkeit eine bestimmte un- oder vorbewußte determinierende Tendenz in sich bergen. In diesem Sinne müssen sie als eine Abart von Symptomhandlungen betrachtet werden. Wir können deshalb mit vollem Recht behaupten, die Launen sind Symptomhandlungen. Damit wird die Sachlage anerkannt, daß die Launen eine Eigenschaft des kindlichen Alters und der infantilen Psyche sind, einer Psyche, die der Situation nicht gewachsen, sich minderwertig, schwach, machtlos den Anforderungen der Realität gegenüber fühlt. Ein starker, sich seiner Kraft bewußter Mensch kennt keine Launen; die Launen sind im Grunde ein Protest gegen die eigene Schwäche und Machtlosigkeit und gerade bei der Laune paßt mehr als irgendwo die Adlersche Formel „männlicher Protest mit weiblichen Mitteln". Das war auch beim angeführten Beispiel der jungen Frau der Fall: Trotz ihres sehr gesteigerten Narzißmus konnte sie nicht umhin, die Schwäche ihrer Situation in den Beziehungen zum Manne und ihre Minderwertigkeit als Sexualobjekt wegen ihrer totalen Frigidität einzusehen. Und das ist der eigentliche Inhalt der

ganzen psychischen Konstellation, aus der die Launen entstehen: Ein infantiler Narzißmus, der zur Überschätzung der eigenen Macht und Möglichkeit, zur Befriedigung eigener Forderungen und Wünsche führt, und anderseits ein Gefühl der wirklichen Machtlosigkeit, Hilflosigkeit und Minderwertigkeit den Anforderungen der Realität gegenüber. Aus dem Konflikt zwischen diesen beiden Selbsteinschätzungen entsteht eben das trotziglaunenhafte Benehmen.

Gehen wir jetzt zur Analyse der Launen bei kleinen Kindern über und fangen wir die Untersuchung mit folgendem Fall an: „Ein sechsjähriger Knabe will den Bücherschrank seines Vaters mit einem kleinen Schlüssel eines seiner Spielzeuge — eines kleinen Kästchens — öffnen und weint und schreit, weil es ihm nicht gelingt. Den Schlüssel, der zum Schrank gehört, will er nicht nehmen, wird böse und wiederholt laut jammernd: ‚Ich will nicht den großen Schlüssel, ich will den kleinen Schlüssel.' Dieser Zustand dauert über eine Stunde an und alles Zureden, Beruhigen und Versprechen hilft nichts."

Ein sechsjähriger Knabe sollte die Sinnlosigkeit und Unmöglichkeit einer solchen Forderung gut verstehen oder sich wenigstens durch Erfahrung überzeugen lassen. Auch kann der kindliche Unverstand und die Unerfahrenheit die stark affektive Reaktion des Kindes nicht genügend erklären. Die Kenntnis der Symbolik hilft uns aber den Sinn der Laune des Kindes als Symbol handlung zu verstehen, nämlich als einen symbolischen inzestuösen Koitusversuch, wobei die Mutter durch den Schrank dargestellt ist, den er mit seinem kleinen Schlüssel = Penis aufmachen, und zu dem er den großen Penis des Vaters nicht zulassen will. Ungefähr denselben Inhalt hat eine zweite launenhafte Handlung desselben Knaben in fast derselben Zeit: Er fordert seine Pflegerin auf, das ganze Wasser aus einem großen Samowar in seine kleine Spielkanne zu gießen, und dabei soll nichts vergossen werden und auch nichts im großen Samowar bleiben. Sein Benehmen dabei ist dasselbe wie im vorigen Fall: Er schreit, ärgert sich, jammert, wird direkt wütend und alles Zureden hilft nichts. Es ist klar, daß auch diese Symptomhandlung dasselbe bedeutet. Der große Samowar entspricht wie der große Schlüssel — dem großen Penis des Vaters, die kleine Kanne — wie der kleine Schlüssel, — seinem eigenen kleinen Penis, und das Ganze ist eine Äußerung seiner Rivalität mit dem Vater, wobei der Kleine die Überlegenheit des Vaters durchaus nicht anerkennen will; wir finden also hier die narzißtische Selbstüberschätzung, die die widersprechende Realität nicht anerkennen will und den Konflikt zwischen dem Narzißmus und dem durch

die Realität aufgezwungenen Minderwertigkeitsgefühl. Im zweiten Fall gesellt sich noch ein konstitutionelles Moment dazu, die urethrale Erotik, wovon noch unten die Rede sein wird.

Für den sechsjährigen Knaben ist die schwierigste Aufgabe der Realität die Überwindung des Ödipuskomplexes, der er in seinem Narzißmus einen launisch-trotzigen Widerstand leistet. Bei kleinen Kindern ist die Situation viel einfacher: Sie leisten oft Widerstand, weil sie die Realität nicht kennen, nicht verstehen und einen unerfüllbaren Wunsch durchaus durchsetzen wollen. So will der eineinhalb Jahre alte Wasja[1] eines Tages die schönen Lederschuhe des Erik anziehen; als seinem Wunsch nicht nachgegeben wird, schreit er, weint, reißt seine eigenen Schuhe, die die Erzieherin ihm angezogen hat, herunter und wälzt sich jammernd und zappelnd auf dem Boden. Man legt ihn aufs Bett, er schreit aber immer weiter und macht den Versuch herunterzukriechen. Die Erzieherin setzt ihn auf den Teppich und versucht ihn wieder anzuziehen, aber er wiederholt sein Schreien und Zappeln, als er sieht, daß es nur seine eigenen Schuhe sind. Dann läßt man ihm Ruhe. Eine Zeitlang setzt er das Schreien noch fort, dann aber beruhigt er sich und läuft im Zimmer barfuß herum. Nachdem aber seine Füße ganz kalt geworden sind, läßt er sich schließlich anziehen und protestiert nicht mehr gegen seine eigenen Schuhe. Dieser Junge demonstriert also ein Benehmen, das jedenfalls aus der Unkenntnis der Realität und der von ihr aufgezwungenen Entbehrung entsteht und dabei ganz einer trotzigen Laune ähnlich sieht. Vom selben Charakter aber sind die typischen Launen des vierjährigen Schura: „Er will Reiter spielen, holt einen Strick und versucht ihn an der Ecke eines Tisches an das Brettes anzumachen; der Strick rutscht aber auf der glatten Oberfläche des Tisches aus. Der Kleine wendet sich an die Erzieherin mit der Bitte: ‚Binde Du den Strick an, ich will reiten.‘ Die Erzieherin will den Strick am Tischfuß anbinden, Schura aber protestiert: ‚Man darf nicht das Pferd am Bein binden, man soll hier oben‘ — und zeigt auf das Tischbrett. Die Erzieherin erklärt ihm, daß es ganz unmöglich sei, einen Strick auf der glatten Oberfläche festzumachen, Schura aber schreit, weint, will von nichts hören und hält an seiner Forderung fest. Die anderen Kinder ungefähr seines Alters verstehen, daß er Unmögliches will und erklären es ihm. Einen besonderen Eifer zeigt dabei Lika: ‚Schurotschka, binden kann man doch nur an einem Loch.‘ Sie zeigt ihm eine schmale Spalte an der Decke und sagt: ‚Warte mal, wenn das kleine Löchelchen

1) Das folgende Material an Beispielen ist hauptsächlich aus den Materialien und Tagebüchern des psychoanalytischen Kinderheimes in Moskau entnommen.

hier groß wird, wird man schon anbinden können.' Diese Beweise und vielleicht auch die hoffnungsvollen Aussichten auf die Zukunft, die von Lika in Aussicht gestellt wurden, überzeugten Schura endlich; er ging zur Erzieherin und sagte schwer seufzend: ‚Nun gut, binde den Strick am Tischfuß an'."

Launen solcher Art sind keine seltene Erscheinung bei Schura, im Gegenteil, sie sind sogar typisch für sein ganzes Benehmen. Zum Beispiel noch ein Fall: „Alle Kinder sammelten trockene Zweige zum Anzünden eines Scheiterhaufens. Einen kleinen Haufen hat auch Schura zusammengebracht. Als der Scheiterhaufen verbrannt war, gingen wir nach Hause. Unterwegs fing Schura zu weinen an und forderte, man solle ihm seine verbrannten trockenen Zweige zurückgeben. Der Einwand, daß es ganz unmöglich sei, da sie doch verbrannt wären, machte auf ihn keinen Eindruck, und er setzte seine Forderung und sein Weinen solange fort, bis Erik ihm seinen Stock gab." Ein dritter Fall: „Schura wacht munter auf und will sich anziehen. Als er aber merkt, daß ich ihm einen sauberen Anzug gebe, setzt er sich momentan aufs Bett und fängt laut zu weinen an. ‚Ich will nicht diesen Anzug, ich will einen anderen.' — ‚Was für einen?' — ‚Den weißen.' — ‚Der weiße ist aber schmutzig, er muß gewaschen werden, dann bekommst Du ihn wieder.' Er aber fährt jammernd fort: ‚Ich will den weißen Anzug haben.' — ‚Schurotschka, willst Du Dich anziehen? — Wenn nicht, werde ich Marina anziehen.' Das wirkt auf Schura beruhigend, er steht auf und zieht sich an. Dabei will er allein sein Hemdchen an der Schulter schließen, gibt sich große Mühe, es gelingt aber nicht. Die Erzieherin will ihm helfen, er aber lehnt gereizt ab: ‚Ich liebe Dich nicht', und setzt seine vergeblichen Bemühungen fort."

Ähnlicher Beispiele könnte ich noch eine große Reihe anführen. Aber schon diese genügen, um die eigenartige Einstellung Schuras zu zeigen. Erstens verkennt er sichtlich die Realität, weiß nichts von ihren Grenzen des Möglichen und Zulässigen. Aber außerdem ist er, wie es scheint, überzeugt, daß die Erwachsenen alles können, wenn sie es nur wollen, und daß er nur zu befehlen und zu fordern habe, d. h. er projiziert einen Teil seiner eigenen narzißtisch-infantilen Allmacht auf die Erwachsenen, wenn es darauf ankommt, seinen Willen zu erfüllen. Wenn aber die Erwachsenen seinen Forderungen nicht folgen, sieht er darin ihren bösen Willen, wird empört, gerät in Zorn. Schura ist in einem Hause aufgewachsen, wo er als einziges Kind von den vielen Verwandten sehr geliebt und verwöhnt und so in seinem narzißtischen Allmachtsgefühl sehr bestärkt wurde. Wir sehen bei ihm eine

psychische Reaktion auf die notwendigsten Forderungen und Beschränkungen der Realität, die bei solchen verwöhnten Kindern sich sehr oft entwickeln, nämlich: ein Gefühl von Kränkung durch diese im Leben unvermeidlichen Beschränkungen und eine Erbitterung gegen die Realität und die Personen, die ihre Forderungen repräsentieren. So weist er die angebotene Hilfe der Erzieherin mit den Worten: „Ich liebe Dich nicht!" zurück.

Diese Beispiele bringen uns weiter auf den Gedanken, daß der von uns bis jetzt festgestellte eigentliche Inhalt der psychischen Einstellung, aus der die Launen entstehen, der Konflikt zwischen der infantilen narzißtischen Allmacht des Kindes und dem von der Realität aufgedrungenen Minderwertigkeitsgefühl noch einer Ergänzung bedarf, nämlich der Gefühlseinstellung der Person gegenüber, die die Forderungen der Realität repräsentiert, und der gegenüber das ganze trotzig-launenhafte Benehmen zum Vorschein kommt. Und wenn in den eben angeführten Fällen der Inhalt der trotzigen Einstellung sich doch gegen die Forderungen und Einschränkungen der Realität wendet, und in der Formel „ich will" (das Unmögliche) oder „ich will nicht" (das Notwendige), so gibt es viele Fälle von Kinderlaunen, in denen das Hauptgewicht des launenhaften Protestes sich ganz auf die Beziehungen zum Objekt, d. h. zur Person verschiebt, der gegenüber die Laune vorgeführt wird, so daß diese Beziehungen sichtlich den Mittelpunkt des ganzen launenhaften Benehmens bilden. Das kommt klar zum Vorschein im Benehmen eines dreijährigen Knaben: „Er sagt zu seiner Pflegerin: ‚Njanja, es ist so schmutzig hier, das Zimmer.' Die Pflegerin erfüllt gern seinen Willen und bringt den angesammelten Kehricht aus dem Zimmer heraus. Der Knabe beobachtet schweigend ihre Arbeit und bleibt eine Zeitlang ruhig. Bald aber fängt er wieder in demselben gereizten Ton an: ‚Ich will nicht, daß es im Zimmer so sauber ist, ich will es schmutzig im Zimmer haben.' Die Pflegerin will ihn beruhigen, erinnert ihn daran, daß das Aufräumen auf seinen Wunsch vorgenommen worden ist, aber der Knabe wird immer gereizter, weint und fordert die Pflegerin auf, den Kehricht wieder ins Zimmer zurückzubringen. Endlich erfüllt die Pflegerin auch diesen Wunsch und bringt den Kehricht ins Zimmer. Nun aber geht der Kleine in seinen launenhaften Forderungen noch weiter: ‚Zerstreu den ganzen Mist im Zimmer so, daß alles so liegt, wie es früher war'."

Diese sonderbare Forderung wird verständlich, wenn wir das Alter des Kindes — drei Jahre — und die symbolische Bedeutung des Mistes in Betracht ziehen. Dem Kind ist sichtlich die Überwindung seines analen Entwicklungsstadiums und die Angewöhnung an die Sauberkeit noch nicht

ganz gelungen, und das ganze Benehmen ist eine Verschiebung vom Analen auf den Kehricht im Zimmer und also eine vereinzelte Zwangshandlung, ein einziger zwangsartiger Anfall einer vielleicht passagèren abrupten Zwangsneurose, mit der typischen ambivalenten Einstellung, mit der für die Zwangshandlung charakteristischen „Zweizeitigkeit" (zuerst Aufräumen, dann wieder Beschmutzen), wobei der erste Impuls nicht der verbotene, sondern der von der höheren Instanz des heranwachsenden Ichideals gutgeheißene ist, der zweite aber einen Rückfall in das frühere, noch nicht ganz überwundene Stadium des Analen darstellt. Es ist dann leicht anzunehmen, daß die Forderung des Reinseins gerade von dieser Pflegerin gestellt worden ist, die deshalb die von der Realität geforderte Entbehrung repräsentiert. Somit kommen wir zum richtigen Moment der Objektbeziehung, die aus dem Ödipuskomplex stammt, und die in dem trotzig-launischen Benehmen des Kindes vielleicht die erste Rolle spielt. Diese Objektbeziehungen sind aber einem ständigen Wechsel unterworfen und, man darf es ruhig sagen, sie sind nicht immer und nicht nur vom Kinde, sondern auch vom erwachsenen Objekt in vieler Beziehung abhängig. Dieses neue Moment bringt eine große Komplikation in die Bedingungen der Entstehung der Kinderlaunen, denn es bezieht sich auf verschiedene Faktoren, die ihrem Inhalt wie der Dauer ihrer Einwirkung nach in jedem einzelnen Fall schwer berechenbar sind. Es können kurzdauernde, vorübergehende Einflüsse und zufällige Verhältnisse sein oder mehr oder weniger ständige, langdauernde Gefühlseinstellungen zwischen dem Kinde und dem Objekte (Mutter, Vater, Erzieher usw.), und gerade dieses letzte Moment ist von größter Bedeutung für die weitere Entwicklung und für die Überwindung der Launen.

Charakteristisch in dieser Beziehung ist die „Geschichte der Launen" des Mädchens Lika. Sie war ein sehr launenhaftes, trotziges Kind und die registrierte Geschichte ihrer Launen wird in vieler Beziehung zugleich zur Geschichte ihres Entwicklungsganges vom zweiten bis vierten Lebensjahr. Die Einleitung zu dieser Geschichte bildet die folgende, sehr charakteristische Notiz im Tagebuch des Kinderheimes:

„Gegen Ende unseres Spazierganges kamen die Eltern der Mädchen Lika und Marina. Sie gingen zuerst zu Marina und fingen an, sie zu liebkosen und zu küssen. Lika stand, sich mit der Hand an ihr Bett anlehnend, rot vor Erregung mit geneigtem Kopf. Als die Eltern sich ihr näherten, schaute sie sie nicht an, wechselte nicht ihre Haltung, fing dann aber laut zu weinen an und beruhigte sich erst, als die Mutter sie auf ihren Schoß nahm. Man ging zu Tisch und Lika forderte die Mutter auf, sie zu füttern.

Der Wunsch wurde von der Mutter erfüllt. Ein Paar Löffel nahm sie ruhig zu sich, fing aber dann wieder zu weinen an, wollte nicht mehr essen, stieß den Teller weit von sich ab, schrie und zappelte mit den Beinen usw. Ich habe sie noch nie in einem solchen Zustand gesehen, die Mutter aber sagte mir, daß sie zu Hause öfters solche Szenen aufgeführt hat. Als die Eltern weggingen, wurde Lika fast momentan ruhig, wollte gefüttert sein und aß mit großem Appetit."

Es ist ja klar, daß die Kränkung des Kindes durch den sichtlichen Vorzug der Schwester (es waren Zwillinge) durch die Eltern den Grund zu diesem trotzig-launenhaften Benehmen des Kindes gelegt hat. Das war aber zugleich, wie die Mutter angab, die übliche Einstellung des Mädchens zu der Realität, die sie im Elternhaus vorfand, und diese Einstellung hatte sie bald auch auf die neue Situation im Kinderheim übertragen. Es kommt dann eine Reihe von Launen, die täglich hintereinander folgen und alle denselben Inhalt haben: den Wunsch, durch die Erzieherinnen vor den anderen Kindern bevorzugt zu werden. Ich bringe einige Beispiele:

„Lika konnte nicht leiden, daß ich, neben ihr sitzend, den Wassja füttere. Sie reichte mir fortwährend ihren Löffel und schrie: ‚Na! Na!' Auf meine Antwort: ‚Ich kann jetzt nicht, iß Du allein', reagierte sie mit Tränen, Schreien, stieß den Teller von sich weg usw. Das dauerte so lange, bis Wassja mit seinem Essen fertig war und ich mit ihm ins Schlafzimmer ging. Dann beruhigte sich Lika und aß alles auf." (Der Wassja konnte noch nicht allein essen und mußte gefüttert werden, während die anderen Kinder schon allein zu essen verstanden.)

Ein zweites Beispiel: „Die Kinder schliefen spät ein. Sie wurden alle von Lika gestört, die eine Stunde lang furchtbar schrie. Ihre ‚Launen' fingen schon vor dem Abendessen an: Sie wollte von der Erzieherin auf dem Schoß gehalten werden und forderte, daß man nur mit ihr spräche. In das Bettchen gebracht, schwieg sie nur, solange die Erzieherin neben ihr stand, und fing zu schreien an, sobald diese sich entfernte."

Ein paar Monate später wurden Lika und Marina infolge einer Erkrankung nach Hause gebracht und blieben dort einige Zeit bei der Mutter, was die Situation noch mehr verschärfte. Die beiden Zwillinge wurden nicht in gleicher Weise von den Eltern geliebt, Marina wurde so demonstrativ vorgezogen, daß der Leiter des Kinderheims sich in die Sache hineinmischen und die Eltern auf die schädlichen Folgen ihres Tuns aufmerksam machen mußte. Als die Kinder ins Kinderheim zurückkamen, fand Lika dort eine psychologisch noch kompliziertere Situation vor. Nun begann bei ihr eine

lange Reihe von Launen, die sich mit einer merkwürdigen Einförmigkeit Tag für Tag wiederholten und von einem sonderbaren psychischen Zustand begleitet waren, der vielleicht den Namen eines chronischen Launenzustandes verdient und vielleicht eine Art Kinderneurose vom hysterischen Reaktionstypus darstellt. Er dauerte über zwei Wochen an. Der erste Fall ist im Tagebuch wie folgt beschrieben: „Beim Mittagessen führte Lika ganz plötzlich eine Szene auf, die mir ganz unverständlich blieb. Sie ging ganz gut gestimmt zu Tisch und reichte mir mit sichtlicher Freude als erste ihren Teller. Während ich in ihren Teller Suppe goß, fragte mich Erik: ‚Ist das Suppe?' Ich antwortete: ‚Ja, Milchsuppe.' Plötzlich fing Lika zu weinen und zu schreien an: ‚maja Moko, maja Moko' (in der Kindersprache ‚meine Milch'). Ich gab ihr den Teller, sie stieß ihn aber weg und setzte das Schreien fort: ‚maja Moko'. Das Schreien klang wie ein Protest, als ob man ihr etwas sehr Teures weggenommen hätte. Sie warf den Löffel zu Boden, auch das Brot, zog mit großer Anstrengung den Teller näher heran, um ihn wieder von sich weit wegzustoßen. Ich dachte, daß ich sie vielleicht irgendwie gereizt hätte und ging ins Zimmer nebenan, aber sie setzte ihr Schreien fort. Dann ging ich wieder zu ihr, wischte ihr zart das Gesichtchen ab, liebkoste sie, sie beruhigte sich, zog den Teller an sich — und fing die ganze Geschichte wieder von vorn an. Man brachte den zweiten Gang, eine Mehlspeise. Lika sprang in Verzweiflung auf und jammerte: ‚maja katoka' (meine Kartoffel). Ich gab ihr ein Stück der Speise auf ihren Teller, sie aber schrie aus Leibeskraft: ‚ni nada katoka' (will keine Kartoffel), geriet in große Erregung, sprang auf den Stuhl, faßte mit den Händen ihren Teller und stieß ihn wieder weg. Plötzlich wurde sie ruhig und wendete sich in einem ganz anderen Tone an mich: ‚gasi moki' (die Augen sind naß). Ich wischte ihr die Augen und das Gesicht, und sie setzte sich ruhig ans Essen, so als ob nichts vorgefallen wäre."

Von den zahlreichen ähnlichen Szenen, die zu dieser Zeit das Tagebuch des Hauses enthält, will ich nur noch zwei anführen: „Vor dem Frühstück fing Lika so wie gestern zu weinen an. Ich wollte ihr das Schürzchen umbinden, sie riß mir aber das Schürzchen aus der Hand, warf es weg und schrie: ‚nie nada' (ich will nicht). Zugleich aber schrie sie ‚maja guguni' (mein Schürzchen) und weinte bitter, ohne einen Versuch zu machen, das Schürzchen zu holen. So blieb sie lange Zeit auf dem Boden, daneben lag das Schürzchen, das ich nicht wegnahm. Sie jammerte lange: ‚maja' (mein), ohne das Schürzchen auch nur anzusehen. Als ich Brot zu schneiden begann, kam sie näher und streckte mir die Hand entgegen. Ich gab ihr ein

Butterbrot, das sie weinend wegwarf: ‚maja, maja' (mein, mein). Dann fing sie schreiend an mich zu schlagen: ‚na nada mama' (ich will nicht die Mutter). Ich sagte ihr ruhig und ernst: ‚Gleich wird die K. kommen, dann werde ich weggehen.' Da zerfloß Lika plötzlich in Tränen und bitter weinend schmiegte sie sich an mich, umarmte meine Knie und wiederholte: ‚maja Mama, maja Mama' (meine Mutter), ‚na nada Tjetja' (ich will keine Tante). Ich beruhigte sie, wie ich nur konnte, und ging nachher aus dem Zimmer. Als ich zurückkam, saß Lika froh und munter am Tisch und aß ihr Frühstück."

Zwei Tage später: „Lika wachte auf und rief mich in klagendem Tone an: ‚Mama'. Ich brachte sie aufs große Bett, gab ihr ihre Kleider und setzte das Ankleiden der Marina, das Lika durch ihr Rufen unterbrochen hatte, fort. Lika saß mit blassem, verstörtem Gesicht, den Kopf tief gebeugt und die Finger auf den Lippen haltend. Ich trat zu ihr heran, aber sie fing zu schreien an: ‚nie nada' (ich will nicht) und faßte ihr Beinchen mit beiden Händen, damit ich den Strumpf nicht anziehen könne. Darauf fing ich an, Erik anzukleiden. Lika begann zu weinen und zu schreien, warf ihre Kleider auf den Boden, und wollte sie dann wieder aufheben, dabei schreiend: ‚maja, maja'. Gab ich ihr die Sachen, so warf sie sie wieder weg mit den Worten: ‚nie nada' (ich will nicht). Dabei demonstrierte sie ihre Feindschaft der Marina, dem Erik und mir gegenüber, ihre Augen schauten uns wütend an und fixierten denjenigen von uns, den sie beleidigen wollte. Marina war schon auf dem Boden, deshalb schrie sie nur: ‚nie nada Mina' (ich will nicht die Marina) und spuckte auf sie. Den Erik, der neben ihr auf dem Bette lag, stieß sie mit den Beinen, schlug, riß an den Haaren und schrie dabei: ‚nie nada Erik'. Erik wurde zornig und spuckte sie auch an. Nun weinte sie noch mehr und klagte: ‚Erik pleti' (Erik spuckt). So ging es zirka zehn bis zwölf Minuten weiter."

Es bedarf nur noch einiger Bemerkungen, um die psychische Einstellung des zweijährigen Kindes, die sich in diesem launenhaft-trotzigen Benehmen äußerte, vollständig klar zu machen. Nachdem sich Lika im Kinderheim eine Zeitlang ihrer Zwillingsschwester vollkommen gleichgestellt gefühlt hatte, kam sie wieder nach Hause zurück, wo sie die frühere Zurücksetzung und Kränkung infolge der Bevorzugung der Schwester durch die Eltern erleiden mußte. Das steigerte ihre Empfindlichkeit und ihr Eifersuchtsgefühl und konnte nicht ohne Einfluß auf ihr Benehmen im Kinderheim nach ihrer Wiederherstellung bleiben. Hier fand sie aber die Verhältnisse etwas komplizierter, nämlich sie entdeckte hier noch eine „Mutter",

die Mutter Eriks, die als Erzieherin im Kinderheim tätig war. Während ihres ersten Aufenthaltes nannte Lika auch diese Erzieherin wie die anderen „Tante", jetzt begann sie wie der kleine Erik, die Erzieherin „Mutter" zu rufen, indem sie sich sichtlich mit Erik identifizierte. Das genügte wohl, um eine Übertragung der ganzen affektiven Einstellung von der eigenen Mutter auf die Erzieherin fertig zu bringen. Aber außer der Schwester entstand ihr nun noch ein Rivale in der Person Eriks, und sie mußte die Liebe dieser neuen Mutter nicht nur mit ihrer Schwester, sondern auch mit Erik teilen. Daher die Eifersucht, die ambivalente Einstellung zu dieser Erzieherin und der Haß gegen Marina und Erik.

Diese unangenehmen Szenen fanden nur dann statt, wenn die Mutter Eriks bei dieser Gruppe Dienst hatte. Manchmal machte Lika Versuche, etwas Ähnliches auch den anderen Erzieherinnen aufzuführen, aber es waren nur schwache Ansätze, die nie zu solchen affektiven Ausbrüchen wie die eben geschilderten anwuchsen. So finden wir zum Beispiel am Tag nach dem letztbeschriebenen Vorfall folgende Stelle im Tagebuch: „Lika wachte nach dem Tagesschlaf später als die anderen Kinder mit düsterem, gedunsenem Gesicht und klagender Stimme auf. Zum erstenmal kam bei mir etwas ihrem üblichen Benehmen Ähnliches vor: Sie will sich anziehen und will es zugleich wieder nicht und fängt schließlich zu weinen an. Ihr Kopf ist tief nach vorne gebeugt, die Augen fast geschlossen, ein Finger im Mund. Ich erklärte ihr, daß sie mich aufhalte und störe. Da ich den anderen Kindern Tee geben mußte, legte ich ihr Kleidchen auf den Tisch hin und wollte weggehen. Lika schrie laut auf und streckte ihre Händchen aus. Ich zog sie an und sie wurde sofort ruhig, das Gesicht blieb aber düster und der Kopf geneigt." Zwei Tage später ist im Tagebuch die folgende Stelle notiert: „Lika hat viele Male, ohne jeden Zusammenhang mit dem, was sie gerade tat, wiederholt: ‚Und Mina gehört dem Vater.' Einmal auf dem Bette sitzend, sprach sie zu sich selbst: ‚Und Mina gehört der Mama, nein, sie gehört dem Papa; nein, Mina gehört der Mama, nein, die Mama gehört mir!' Auf die Frage: ‚Und Du, gehörst Du dem Papa oder der Mama?' antwortete sie nichts und machte nur ein schlaues Gesicht."

Es ist nicht uninteressant, die weitere Entwicklung des Konfliktes bei Lika zu verfolgen. Ihr Haß und ihre Eifersucht richteten sich anfangs gegen Marina und Erik, die sie direkt verfolgte. Zum Beispiel: „Lika wollte durchaus den Stuhl haben, auf dem Marina saß, Marina aber begann zu weinen und ihr Recht zu verteidigen, und ich konnte Lika nicht nachgeben. Dann forderte Lika, daß man ihr den Stuhl Eriks gebe. Erik saß aber fest auf

seinem Stuhl. Lika stürzte sich auf ihn und wollte ihm das Gesicht zerkratzen. Weinend ging sie mit mir, einen anderen Stuhl holen." ... Am selben Tage: „Lika wachte in einer sehr launenhaften Stimmung auf, wollte sich nicht anziehen, wollte der Marina ihre ‚kuku' (Puppe) wegnehmen, dann wollte sie Eriks Spielzeug haben. Sie wollte es sich mit Gewalt nehmen, als aber die anderen das verhinderten, warf sie sich auf den Fußboden, schrie und jammerte, den Kopf bis zum Fußboden gebeugt. Das ihr angebotene andere Spielzeug warf sie fort. Endlich gelang es mir, dem Erik ein anderes Spielzeug zu geben und Lika das von ihr Gewünschte zu überreichen. Einen Augenblick beruhigte sie sich, als sie aber beim Erik das andere Spielzeug bemerkte, verlangte sie sofort dieses andere für sich."

An den angeführten Tatsachen können wir beobachten, wie sich beim kleinen Kinde das Gefühl des „Eigentums" allmählich entwickelt, nämlich durch Verschiebung vom ersten Liebesobjekt, von der Mutter, auf alle anderen Objekte. Der Kampf um den alleinigen Besitz der Mutter und ihre Liebe und Sorge wird auf alle Gegenstände, die Lust bringen können, auf das Essen, auf das Spielzeug, die anfangs vielleicht sogar keinen selbständigen Wert haben und nur als Liebesbeweise von seiten der Mutter begehrt werden, verschoben: Die Mutter soll es den anderen wegnehmen und mir geben, weil sie mich mehr lieben soll als die anderen — so ist ungefähr der Sinn des ganzen Benehmens der Lika. Und erst allmählich bekommen die Gegenstände ihren eigenen Lustwert. Ein sehr demonstratives Beispiel aus dem Tagebuch soll das noch weiter bestätigen: „Vor dem Schlafe war Lika wieder launisch gestimmt, forderte von mir, ich solle an ihrem Bett stehen, und fing zu schreien an, sobald ich mich Marina und Erik auf deren Anrufen näherte. Während des Tages nahm sie wiederholt irgendein Spielzeug, preßte es an sich und sagte zornig: ‚majo' (mein), — obgleich niemand ihr das Spielzeug streitig machte. Einige Male fing sie schon im Bette liegend zu weinen an: ‚mein pipi' (als Marina oder Erik das Töpfchen benutzten), ‚maja bai bai' (mein Schlafen), ‚maja tulotschka' (mein Söckchen). Einige Male stieß sie meine Hand — wie beim Ankleiden — von sich, rief mich aber zurück, als ich wegging."

Der geschilderte Konflikt löste sich nur langsam und es ist nicht uninteressant, seine weitere Entwicklung und Lösung zu verfolgen. Ungefähr ein Jahr später löste Lika die Identifizierung der Mutter Eriks mit der eigenen Mutter und unterschied weiterhin die „Mutter Eriks" und „meine Mutter". Eine interessante Stelle aus dem Tagebuche schildert den Vor-

gang: „Lika legte sich ruhig schlafen, als ich aber den Versuch machte, mich von ihrem Bett zu entfernen, fing sie zu weinen an: ‚stoj wokla mine' (bleib bei mir — in der Kindersprache). Ich antwortete ihr, daß ich die anderen Kinder in das Bettchen bringen müßte und jetzt keine Zeit hätte, daß ich aber, wenn alle schon liegen würden, gerne zu ihr kommen wolle, und ging hin, die anderen Kinder zu waschen. Lika weinte launisch, rief zuerst ‚Kaolja', dann rief sie ‚meine Mutter'! Endlich hörte ich: ‚Mutter Eriks', ‚Mutter Eriks'! Ich ging zu ihr: ‚Was willst Du denn Likatschka?' — ‚Die Lida hat mich beleidigt.' — Womit hat sie Dich beleidigt? — ‚Sie sagte, dort stehe ein Kühchen und ich sagte, dort stehe ein Pferdchen.' Ich beruhigte sie mit den Worten, daß dort ein Kühchen und ein Pferdchen stünden."

Dann gelang es dem kleinen Mädchen, ihre Anhänglichkeit auf eine andere Erzieherin zu übertragen, die sie zu ihrem Liebling erwählte. „Als ich kam, lief Lika der K. nach, die den Dienst vor mir hatte. Nach einiger Zeit führte die K. sie in das Zimmer zurück. Sie war ruhig, ihr Gesichtsausdruck war aber mißmutig und düster. Sie bemerkte bei Mischa einen glatten Stein, den er mit einem kleinen Hammer schlug, blieb ein Paar Schritte vor ihm stehen und mit der Hand auf ihn zeigend, fing sie laut zu schreien an: ‚maja, maja' (mein) — ohne sich ihm zu nähern. Ich schlug ihr vor, einen anderen Stein zu suchen und mit Mischa zu wechseln, aber sie steckte ihre Finger in den Mund, setzte sich auf den Fußboden an der Tür, die zur Treppe führte, hin und schrie aus Leibeskräften: ‚Kaolja, Kaolja'. Ich ließ sie ruhig schreien, später aber ging ich zu ihr und bat sie, mir zu helfen, meine Frisur zu machen. Zuerst stieß sie mich von sich, schreiend: ‚ich will keine Mama, ich will Kaolja, Kaolja!' Dann aber stand sie auf und nahm auf dem Balkon neben mir Platz."

Die K. blieb aber nicht lange im Kinderheim und bald machte Lika wieder den Versuch, die Mutter Eriks für sich zu erobern. Jetzt aber wandte sie neue Mittel an, nämlich — die Flucht in die Krankheit. Eines Tages klagte sie z. B., daß Schura sie beleidigt habe, und äußerte dabei: „Ich huste und er beleidigt mich noch." Ein anderes Mal: „Lika läuft und dreht sich im Zimmer herum, stolpert dabei und setzt sich auf den Fußboden hin. Einige Minuten bleibt sie ganz ruhig sitzen, dann bemerkt sie mich, legt sich auf den Fußboden hin und erklärt in einem launenhaften Ton, daß sie gefallen sei und ich ihr aufstehen helfen solle. Ich antwortete, daß sie das ganz gut allein machen könne. Lika aber jammert, weint, stößt mit den Beinen. Ungefähr eine Viertelstunde dauert das Schreien, dann

wird sie still. Plötzlich merke ich, daß jemand mich umarmt und sich stark an mich preßt. Das war Lika, die sich zärtlich an mich schmiegt und mir zuruft: „Mamachen, Mamachen!"

Endogene Ursachen der Kinderlaunen

Außer dem eben geschilderten wichtigsten Mechanismus der Kinderlaunen läßt das mir zur Verfügung stehende Material noch eine Reihe nebensächlicher Momente erkennen, die ich unter dem Namen endogene Ursachen zusammenfassen möchte. Zu diesen gehören in erster Linie die psycho-physische und speziell die psycho-sexuelle Konstitution des Kindes und sein eventuell passagèrer anatomisch-physiologischer beziehungsweise pathologischer Zustand. Diese Ursachen können eine gesteigerte Empfindlichkeit und Reizbarkeit herbeiführen, die die üblichen normalen Reaktionen erschweren und einen Zustand dauernder Unbefriedigtheit herbeiführen, der sich auf die ganze Realität verschiebt und eine trotzig-negative Einstellung ihr gegenüber hervorruft. Hierher gehört der Zustand der Ermüdung, der Schlaftrunkenheit (wenn die äußeren Verhältnisse einen ruhigen Schlaf verhindern), des ungestillten Hungers und Durstes, der gesteigerten Temperatur, des herabgesetzten Selbstgefühls, der anhaltenden chronischen Schmerzen u. a. m. Diese Zustände ergeben einen günstigen Boden, auf dem bei der geringsten realen Anforderung oder Beschränkung verschiedene Launen aufblühen können. Bei Erwachsenen ergeben sie unter Umständen das begünstigende Moment, das einen eventuellen psychischen Infantilismus so klar und schnell zum Vorschein kommen läßt. Als Beispiel will ich einige Notizen aus dem Tagebuch bringen: „Man brachte das Mittagessen fünfzehn Minuten später als gewöhnlich; die Kinder haben nach dem Spaziergang einen großen Hunger und fordern ungeduldig das Essen. Die letzten zehn Minuten herrschte ununterbrochen Weinen und Geschrei. Als aber das Mittagessen aufgetragen war, beginnen sie alle, verschiedene Launen vorzuführen; sie stoßen die Teller weg, werfen die Löffel auf den Fußboden usw. Einen besonderen Eifer zeigten Marina und Wassja. Marina beruhigte sich, als man sie zu füttern begann. Wassja aber wurde immer launenhafter, wollte kein Schwarzbrot essen usw."

Besonders häuften sich die Launen, als die Kinder an einer Kolitis erkrankten, Diät halten mußten und nicht genug zu essen bekamen. Im Tagebuch finden wir zu dieser Zeit Notizen, die sehr charakteristisch sind: „Von früh morgens an hatten die Kinder Hunger und weinten ununter-

brochen, besonders Wassja und Mischa. Mischa forderte nicht wie die anderen, sondern weinte und jammerte laut und zornig; das ihm angebotene Spielzeug warf er auf den Fußboden und zeigte ununterbrochen mit der Hand auf einen leeren Winkel des Zimmers.“ Es ist noch hinzuzufügen, daß Mischa sonst ein ruhiges, munteres und frohsinniges Kind war, das gewöhnlich keine Launen hatte.

Interessant sind noch zwei Stellen aus dem Tagebuch aus dieser Zeit: „Erik weinte heute sehr viel und war sehr launenhaft gestimmt, böse gegen Wassja und Mischa, eifersüchtig auf seine Mutter, — was bis jetzt niemals der Fall gewesen war. Und je später es wurde, desto gereizter und launenhafter wurde er, und weinte ununterbrochen.“ Und eine andere Stelle: „Nach dem Mittagessen fing Wassja an, nach der Mutter zu rufen und zu schreien; wahrscheinlich erinnerte er sich, daß seine Mutter gestern abends von ihm wegging.“ Hier sehen wir, wie die aus inneren physiologischen Ursachen stammende gereizte Stimmung der Kinder die Empfindlichkeit für den Ödipuskomplex steigert.

Die Launen Wassjas sind noch in einer anderen Beziehung von besonderem Interesse. Launen hat er sehr oft gehabt und es ist selbstverständlich kein Zufall, daß sie immer während des Essens oder in irgendeiner Beziehung zum Essen auftraten. Er aß überhaupt gern und viel, hatte einen ausgesprochenen Geschmack und spezielle Forderungen. Sein Benehmen beim Essen, seine Aufregung, seine, möchte man sagen, Gefräßigkeit war direkt auffallend. Wer ihn beim Essen beobachtete, mußte merken, daß seine orale Erogeneität besonders stark ausgesprochen war, und diese seine konstitutionelle Besonderheit wurde für ihn zur Quelle gesteigerter Reizbarkeit und erschwerte ihm die Anpassung an die Realität. Diese Tatsache macht auf die spezielle Bedeutung der Konstitution für die Entwicklung der Launen und zugleich für die Anpassung an die Realität aufmerksam und legt den Gedanken nahe, daß die angeborene konstitutionelle Anlage eines Partialtriebes mit zu den inneren endogenen Ursachen der Launen hinzugerechnet werden muß. Den Einfluß solcher konstitutionellen Momente haben wir sehr oft beobachten können, auch in den oben erwähnten Beispielen, wo wir die Bedeutung der urethralen und besonders der analen Erotik für die Entstehung der Launen unterstrichen haben.

Zuletzt will ich noch zwei Beispiele von besonderer launenhafter Stimmung anführen, die von größerem Interesse sind. „Wassja wollte Erik seine Hosen wegnehmen, als ihm das aber nicht gelang, warf er sich auf den Fußboden und begann zu weinen. Er beruhigte sich, als er sich aufs Töpfchen setzte,

bald aber fingen seine Launen wieder an, er weinte, wollte etwas haben, ich konnte nicht verstehen, was; saß er auf dem Stuhl, so wollte er auf den Fußboden heruntergeholt werden, brachte man ihn auf den Fußboden, so wollte er zurück auf den Stuhl. Dann wechselten diese launenhaften Stimmungen mit Zuständen besonderer Heiterkeit und Munterkeit ab, er lief im Zimmer herum, schrie laut und lachte. Wassja war erst heute aus dem Krankenhaus ins Kinderzimmer gebracht worden, es scheint, daß die vielen Kinder um ihn herum auf ihn aufregend wirkten."

Das zweite Beispiel betrifft Marina: „Um neun Uhr wollte ich die Kinder schlafen legen. Da fing Marina an, sich zu wehren und Widerstand zu leisten. Sie schrie, stieß mich von sich, schlug mit den Beinen aus und wollte sich nicht auskleiden lassen. Ich ließ sie in Ruhe. Kurze Zeit darauf bat sie, daß man sie ausziehe, legte sich ruhig hin, als man aber das Licht ausdrehte, fing sie wütend und klagend zu schreien an. Der Hinweis darauf, daß das Licht die anderen Kinder störe, wirkte nicht auf sie. Ich nahm sie aus dem Bett, ging mit ihr zum Fenster und zeigte ihr die Lichter auf dem Fluß; sie beruhigte sich, schaute auf die vorüberrollenden Straßenbahnwagen und freute sich. Dann sagte sie: ‚chatju pat' (ich will schlafen). Aber zurück in ihr Bettchen gebracht, begann sie wieder zu weinen: ‚man soll nicht auslöschen'. Lika erhob gegen das Schreien Protest: ‚Mama, Minotschka läßt mich nicht schlafen.' Ich mußte sie in ein anderes Zimmer bringen, wo sie sich sehr gut fühlte, heiter und lustig war, laut lachte und im Bettchen herumsprang. Einigemal sagte sie: ‚Ich will schlafen,' legte sich hin, sprang dann aber doch wieder auf. Nach zehn Uhr sollte sie ins Schlafzimmer gebracht werden, aber hier fing die ganze Geschichte wieder von Anfang an." Es war durchaus kein Angstanfall, sondern eine sonderbare Aufregung, in der das Kind sich nicht beherrschen konnte, und die sich abwechselnd — wie auch im vorigen Fall — in einem Zustand launenhaft gereizten Weinens und ungewöhnlicher Heiterkeit äußerte. Es drängt sich unwillkürlich der Vergleich mit einem manisch-depressiven Zustand, besonders einem sogenannten Mischzustand, auf.

Zur Erklärung aller dieser Zustände müssen wir das ökonomische Prinzip heranziehen. In allen diesen und ähnlichen Fällen kommt es zu einer Anhäufung von inneren Reizen im ganzen psycho-physischen Apparat, die das Kind nicht beherrschen kann, und diese Reize steigern die innere Spannung des ganzen Apparates und damit die Empfindlichkeit des Kindes gegen äußere Eindrücke und erschweren so die Selbstbeherrschung. Es häuft sich so ein Quantum freier, nicht gebundener, zum Abfluß drängender

Energie an, die sich bei jedem beliebigen äußeren Reiz zur Energie der normalen Reaktion hinzuaddiert und diese dadurch in den nicht adäquaten launenhaften Ablauf zwingt.

Bei genügender Intensität der angehäuften Spannung kann es vorkommen, daß ein äußerer Vorwand zu solcher launenhaften Abfuhr nicht nur leicht gefunden, sondern direkt ohne jeden Grund willkürlich gesetzt und erdacht wird. Ein schönes Beispiel solchen Benehmens zeigt der folgende Fall: „Erik sitzt in seinem Bettchen und spielt. Ich sitze im Nebenzimmer und schreibe. Plötzlich warf er etwas auf den Fußboden, ich weiß nicht, warum. Auf meine Frage, was er denn hingeworfen habe, antwortete Erik lustig: ‚Ein Kissen! Und Du' — fügt er hinzu — ‚sage mir nun: Man darf nicht werfen, das Kissen wird schmutzig werden.' Plötzlich erklärt er mir in einem etwas unnatürlich beleidigtem Ton: ‚Du hast mich beleidigt, ich werde gleich weinen.' Einige Zeit wiederholte er diese Worte, sein Ton wurde zwar unnatürlich, aber sehr affektiv. Es war schwer zu unterscheiden, wo das Spiel aufhörte und zum Ernst wurde. Ich ging ins Zimmer herein, Erik lag auf dem Rücken, sein Gesichtsausdruck war gleichzeitig schlau und böse, seine Lippen waren aufgeworfen, mit den Händen zerrte er an seinen Genitalien. Als er mich sah, sagte er: ‚Du hast mich beleidigt, ich bin böse.' — ‚Womit habe ich Dich beleidigt?' — ‚Mit dem Mund.' — ‚Habe ich Dir was Schlechtes gemacht?' — ‚Ja.' — ‚Was hab ich Dir denn gemacht?' — ‚Eh! Eh! (Eh! ist für Erik ein Schimpfwort, eine Beleidigung) — ich beleidige Dich: Eh! Eh! Eh!' Sein Geschrei ist sehr böse, er macht den Mund weit auf und streckt sogar im Eifer die Zunge heraus. — ‚Was schimpfst Du mich so?' — ‚Sprich nicht mit mir, ich liebe Dich jetzt nicht, Du hast mich beleidigt. Jetzt habe ich Dich auch beleidigt.' Er schrie noch einigemal sein ‚Eh!', dann beruhigte er sich, rief mich zu sich, lud mich zum Spiel ein und gab mir Tee und Zucker." Ähnliche Vorfälle wiederholten sich zu jener Zeit öfters und in ihnen kam der Zorn des Kleinen gegen seine Mutter zum Ausdruck, die damals zum erstenmal in seinem Leben mit dem Vater für längere Zeit verreist war und ihn allein gelassen hatte.

Für das Verständnis aller dieser Vorgänge ist weiters noch zu erwähnen, daß, wie bekannt, eine Kränkung durch ein geliebtes Objekt ebenso wie ein körperlicher Schmerz („Zur Einführung des Narzißmus", Freud) eine Regression zum Narzißmus herbeiführt und die primäre narzißtische Einstellung beim Kinde somit stärkt; wie wir oben sahen, ist es nun gerade diese infantile, narzißtische Einstellung, die zu Konflikten mit der Realität führt und somit den Grund für das trotzig-launenhafte Betragen abgibt.

Die alltägliche Erfahrung zeigt uns dann, daß ein sofortiges Befriedigen der launischen Forderungen des Kindes diesen nicht nur kein Ende macht, sondern im Gegenteil sie noch bis zu ganz wilden Äußerungsformen steigert, wie zum Beispiel die Forderung eines Knaben: „Ich will nicht diesen Kuchen, ich will den schon aufgegessenen" oder: „Ich will das, was es nicht gibt." Es muß noch in Betracht gezogen werden, daß das Kind bei gewissen affektiven Beziehungen zum Objekt in seinen Launen den Wunsch zu verwirklichen sucht, dieses Objekt zu beherrschen, zu demütigen, zu verhöhnen, und diese sadistischen Regungen werden durch ein masochistisches Entgegenkommen des Objektes nur neue Kraft und stärkere Entwicklung bekommen. Anderseits steigern schnelles Entgegenkommen und Liebesäußerungen des Objektes nicht selten das Gefühl des eigenen Beleidigtseins, der eigenen Unschuld und des erlittenen Unrechts und stärken so das Kind in seinem vermeintlichen Recht, was zur Erhöhung seiner Reizbarkeit führen muß. Meine Patientin entsinnt sich genau, daß jedes Zureden, Versprechen und jede Beruhigung sie nur reizte und daher dachte sie immer: „Wozu tun sie es, es ist noch schlimmer, das hilft ja nicht, es reizt nur noch mehr."

Es ist noch weiter zu betonen, daß die Überwindung einer Laune vielfach von ihren Quellen abhängig ist. Es ist ja klar, daß in Fällen, wo die Ursache einer launenhaften Forderung eine Unkenntnis der Wirklichkeit und ihrer Möglichkeiten ist, manchmal eine Aufklärung genügen kann, um der Stimmung ein Ende zu machen (etwa im Fall des Pferdchenspiels bei Schura). Viel komplizierter ist die Situation in den Fällen, wo die Launen ihren Grund in den affektiven Konflikten finden, die in der Einstellung zum Objekt ihre Wurzel haben, d. h. in den affektiven Beziehungen, die aus dem Ödipuskomplex stammen. Damit streifen wir aber ein Thema, das viel größer und weiter ist als das unsere, und das einer speziellen eingehenden Behandlung würdig wäre.

Als Resümee wollen wir zum Schluß die folgenden Sätze aufstellen:

Die Laune des Kindes ist eine Symptomhandlung, in der ein Konflikt zwischen den Forderungen und Möglichkeiten der Realität und den Triebregungen, Wünschen und Forderungen des Kindes zum Vorschein kommt. Sie äußert die Ablehnung der Realität durch das Kind, eine Trotzeinstellung ihr gegenüber. Sie ist die Folge einer mißlungenen oder noch nicht gelungenen Anpassung an die Realität.

Die Quellen der Laune sind:

1) Die Unkenntnis der Realität und ihrer Möglichkeiten.

2) Ablehnung der Forderungen der Realität, die in einem Objekt verkörperlicht sind, zu dem eine besondere affektive, aus dem Ödipuskomplex stammende Einstellung vorhanden ist.

3) Endogene Ursachen — physiologische, konstitutionelle und pathologische (im Sinne einer Störung einer physiologischen Funktion), die die Anpassung an die Realität erschweren und die „Komplexempfindlichkeit" steigern.

Meist wirken zwei oder alle drei der genannten Momente zusammen.

REFERATE

Künkel, Dr. Fritz: Einführung in die Charakterkunde auf individualpsychologischer Grundlage. Verlag S. Hirzel, Leipzig 1928.

Künkel nennt sein Buch eine Einführung in die Charakterkunde; aber gerade dann, wenn man, wie Referent es tut, dieses Buch für lesenswert hält, wird man sich gleich von vornherein darüber klar werden müssen, was hier dargestellt wird. Der Ausdruck Charakterkunde muß hier sofort eine Einschränkung erfahren: man hat sich eine entlarvende Charakterkunde darunter vorzustellen. Also nicht um eine Arbeit etwa wie die Charakterkunde von Klages, die sich um eine Systematik der bewußten, einfachen Reflexionen zugänglichen, Charakterzüge bemüht, handelt es sich, vielmehr um eine Charakterkunde, wie sie besonders Nietzsches grundsätzlicher psychologischer Haltung entsprechen würde. Sie begnügt sich ohne Zweifel nicht mit der Oberfläche, sondern sie deutet diese Oberfläche und verhält sich gegenüber all den sich anbietenden Erscheinungen skeptisch. Grundsätzlich fragt sie sich stets, ob nicht das genaue Gegenteil dessen als Charakterzug vorliegen könnte, was zunächst als solcher auf der Oberfläche erscheint. Freud hat Nietzsches Entlarvung fortgeführt, Künkel, der sich in vielen Punkten Adler anschließt, ohne jedoch an der übergroßen und sachlich unbegründeten Einfachheit Adlers hängen zu bleiben, geht, wie er selbst weiß, in seinen empirisch-psychologischen Grundanschauungen auf Freud zurück; er wäre ohne ihn unmöglich. Aber er schränkt im Inhalt dessen, was er darstellt, den Titel Charakterkunde noch weiter ein. Er behandelt im wesentlichen diejenigen möglichen Charakterzüge, die auf Hemmungen und Irrungen zurückgehen. Er behandelt also nicht den menschlichen Charakter, wie er bloß ist oder wie er sein könnte, wie er „normalerweise" wäre, sondern worin er von seinen normalen Möglichkeiten abweicht. Was dieses „normal" ist, wird nicht dargestellt; abgegrenzt wird, wie Künkel es nennt, im „nonischen" Sinn, was „fehl" an ihm ist. Der Absicht nach gibt für Künkel dann den Maßstab ab, was charakterlich zweckmäßig oder unzweckmäßig ist. Der Absicht nach verzichtet Künkel also auf jede wertende Stellungnahme. Seine Fragestellung könnte man auch folgendermaßen entwickeln: Welche unzweckmäßigen Haltungen gewöhnt sich das Kind an? Er geht dabei aus von der Hemmung. Es treten sehr stark zurück alle gehemmten Vorstellungen, alle gehemmten Impulse. Infolgedessen auch all das, was in der Psychoanalyse be-

handelt wird: die besonderen Inhalte der Symptome, denn diese gehen ja auf jene ehemals gehabten Vorstellungen und Impulse direkt zurück. Ebenso werden vernachlässigt die spezifischen Gefahrsituationen, die einstmals die Hemmungen schufen. Wenn man also, wie es die Psychoanalyse gewohnt ist, jene gehemmten Vorstellungen und Impulse und die verdrängten spezifischen Gefahrsituationen als einen wesentlichen Hauptanteil des Unbewußten betrachtet, so ist, an dieser Begriffsbestimmung gemessen, das, was Künkel darstellt, fern von jeder tiefen Psychologie, die jenes Unbewußte behandeln müßte. Aber es bleibt trotzdem, daß Künkel in ausgezeichneter Weise all das systematisch zusammenfaßt, was den Neurotiker eben außer seinen Symptomen und außer dem Unbewußten charakterisiert, und was doch ebenfalls Resultat der neurotischen Entwicklung ist: das Gebiet der Hemmung. Infolgedessen geht Künkel auch nicht so sehr von spezifischen Inhalten als von allgemeinen Haltungen aus. Und da diese Seite der Neurose in der Psychoanalyse zwar in keiner Weise unberücksichtigt geblieben ist, aber auch nicht eine so breite Darstellung gefunden hat, wie das Unbewußte, so kann die Arbeit Künkels von dieser Seite her nur als fruchtbar und lesenswert empfohlen werden. Das Thema des Buches könnte also z. B. auch folgendermaßen lauten: Was macht das Kind aus seiner Gehemmtheit? (außerdem, daß es dann vielleicht an Symptomen erkrankt).

Aus dem bisher Gesagten folgt, daß sich die Künkelsche Arbeit zum Teil mit dem deckt, was die Psychoanalyse eine systematische Darstellung des sekundären Krankheitsgewinnes nennen würde, obgleich hier sofort daran erinnert werden muß, daß für die Psychoanalyse im Vordergrund der Betrachtung zu stehen pflegt, welche sekundären Krankheitsgewinne der Erkrankte aus seinen Symptomen bezieht, während die Künkelsche Darstellung, wie oben bereits bemerkt, im wesentlichen den sekundären Krankheitsgewinn darstellt, der sich an die Tatsache der Gehemmtheit anschließt. Die Künkelsche Darstellung zeigt, wie sehr es sich hier um ein breites Gebiet handelt, dessen allergenaueste und detaillierteste Betrachtung sich außerordentlich lohnt; während die übliche Verwendung des Wortes sekundärer Krankheitsgewinn in der Regel eine stiefmütterliche Note enthält. In breiter Darstellung wird also entwickelt, wie das gehemmte Kind sich nun weiter verhält, wie es entweder einfach Mitleid erweckt oder z. B. einen asketischen Idealismus entwickelt, oder sich an den offenbaren Wünschen seiner Umwelt orientiert und aus diesem Grunde sein Leben nach den Wertmaßstäben von Beziehungspersonen einrichtet, oder schließlich, wie es die Realität rational im Sinne seiner Gehemmtheit umdeutet. Das heißt, es verkennt die Realität z. B. durch Nichtmachen von Erfahrungen so, daß die Realität, die für es gilt, seine Gehemmtheit rechtfertigt. Künkel zeigt dann z. B. weiter, wie dieses offensichtlich unzweckmäßige Verhalten durch die dann eintretenden Folgen verstärkt wird und sich in dem von ihm sogenannten Teufelskreise so fortentwickelt, daß eine spätere Korrektur der unzweckmäßigen Haltungen immer unmöglicher wird. So ergibt sich als Resultat schließlich ein älteres Kind oder später dann ein Erwachsener, der nicht dem Realitätsprinzip folgt, sondern dem Lustprinzip, wobei das Lust-

prinzip sehr erheblich nur durch eine Unlustvermeidung (um jeden Preis) vertreten wird. Er bezeichnet und beschreibt das realitätswidrige Verhalten unter dem Namen Ichhaftigkeit oder Persönlichsein, das zweckmäßig realitätsangepaßte Verhalten dagegen als sachlich. So wird als Verarbeitung ursprünglicher Gehemmtheit und Ängste eine zwar letzten Endes unzweckmäßige Haltung der Welt gegenüber eingenommen, die aber zunächst jedenfalls eine gewisse Angstfreiheit garantiert. Der vielfach beschriebene Geltungsdrang des Neurotikers leitet sich also dieser Darstellung entsprechend im wesentlichen aus einer Hypertrophierung jenes Dranges nach Angstfreiheit ab.

An den vielfachen Beziehungen, besonders zum Liebesleben, entwickelt Künkel seiner Auffassung gemäß folgerichtig, wie eine so auf unzweckmäßige Bahnen gelenkte Entwicklung letzten Endes in das hineintreiben muß, was er dann als Katastrophe breit darstellt. Ebenso leitet sich aus dieser Auffassung in guter Folgerichtigkeit ab, worin die Korrektur der unzweckmäßigen Haltung, nämlich der von ihm sogenannte Klärungsprozeß entweder außerhalb oder innerhalb eines therapeutischen Bemühens besteht: im wesentlichen in einer Aufhebung mancher in der Kindheit erworbener inadäquater Ängste, dann in einer daraus sich ergebenden Möglichkeit zur Erkennung und teilweisen Anerkennung der Realität. Verbunden damit aber dann das Aufgeben von vielerlei Bequemlichkeit und das Aufgeben der regelmäßig vorhandenen Riesenansprüche, die dem Betreffenden nicht als solche bewußt sind, aber in seinen Haltungen deutlich zum Ausdruck kommen. In der Künkelschen Darstellung ist nun umgekehrt folgerichtig vernachlässigt: die Mobilisierung der ursprünglichen Triebansprüche. Nach allem, was Künkel ausführt, hat er ganz offenbar die Vorstellung, daß in der Psychoanalyse die Triebansprüche in ihrer Heftigkeit überschätzt werden. An manchen Stellen sieht es so aus, als bestreite Künkel zwar nicht gerade das Vorhandensein bestimmter Triebqualitäten, als sähe er aber ihre offensichtlich zutage tretende Intensität im wesentlichen als eine Übersteigerung an, die einer hilflosen allgemeinen Verarmungsangst des Kindes entspringe. Leider sind diese Überlegungen in unverhältnismäßig kurzen Andeutungen entwickelt, während gerade hier eine deutliche Gegensätzlichkeit zur Psychoanalyse vorliegt. Künkels mancherlei eingestreute Polemik gegen theoretische Folgerungen der Psychoanalyse dagegen ist sachlich ungerechtfertigt und trifft den Punkt der wirklich bestehenden Differenzen gar nicht. Diese liegen, es sei noch einmal wiederholt, durchaus darin, daß Künkel die vor dem Eintreten der Hemmung erlebten Triebansprüche in ihrer Intensität und Wirksamkeit so sehr unterschätzt, daß er sie oft sogar qualitativ nicht einmal erwähnt. Überdenkt man sich von dieser negativen Seite des Künkelschen Buches an Hand seiner Ausführungen noch einmal, welche Motive ihn wohl dazu bestimmt haben mögen, diese eben erwähnte Seite der Neurosenpsychologie, um die sich ja die Psychoanalyse bisher hauptsächlich bemüht hat, zu vernachlässigen, so wird man an einer ganzen Fülle normativer Bemerkungen, die mit einer Psychologie als Wissenschaft nichts zu tun haben, die Gründe dafür entdecken. Das ganze Buch durchzieht, allermindestens in der Wahl der Worte, in der Satzstellung und Gedankenfolge ein Zug des Moralisierens, der

wohl mit einer inneren Ablehnung aller Triebansprüche zusammenhängt. In einem Kapitel führt dies, wie dem Referenten erscheint, sogar zu einer heftigen Polemik gegen einen Menschentypus, der nur nach dem Maßstab eines moralisierenden Vorurteils als ungesund und in diesem Sinn abfällig als Egoist bezeichnet werden kann. Aber es gibt in dem Künkelschen Buch immerhin Stellen, die auch diesen Eindruck wieder, wenn auch nur vage, relativieren. Es scheint, als sei mit dem wissenschaftlichen Künkel hin und wieder ein unverarbeitetes prophetisches Wollen in Form sprachlichen Fehlgreifens durchgegangen.

Durchschaut man aber einmal diesen offenbar persönlich bedingten Zusammenhang, so wird es leicht gelingen, davon zu abstrahieren, und was dann von der Künkelschen Arbeit übrig bleibt, ist eben, wie schon dargestellt wurde, ein außerordentlich anregender und fruchtbarer Versuch, das zu diskutieren, was z. B. unter den Titel Ich-Psychologie fallen könnte. Mag er auch durch ein normatives Vorurteil dazu bestimmt worden sein, gerade von der Hemmung auszugehen, und nur all das zu behandeln, was ihr zeitlich folgt, ohne das zu berücksichtigen, was ihr zeitlich vorangeht, so darf doch die Feststellung der Herkunft dieser Einseitigkeit nicht allzu viel gegen die Richtigkeit seiner Befunde sprechen. Schultz-Hencke (Berlin)

Barolin, J. C.: Inspiration und Genialität. W. Braumüller, Wien und Leipzig 1927.

Ein Optimist und Idealist vom reinsten Wasser schlägt vor, Begabtenschulen zu organisieren, keine genial Veranlagten verkümmern zu lassen, den Inspirationssinn (auch für Okkultistisches) bei der dafür veranlagten Jugend zu entwickeln und bis zu einer hohen Empfindlichkeit zu steigern. Er sieht darin Wege zur Entwicklung des Genies. Schüleraustausch werde zur Völkerversöhnung führen, daher müßte eine internationale Einigung über die Schultypen erzielt werden. In seiner Broschüre „Der Schulstaat“ hat der Autor seine Vorschläge zur Völkerversöhnung und Herbeiführung eines dauernden Friedens durch die Schule schon früher niedergelegt. Endlich tritt Barolin für Schaffung einer „Altruistischen Weltorganisation“ in die Schranken. Hitschmann (Wien)

Zeitschrift für psychoanalytische Pädagogik. II. Jahrg., Heft 11/12, September 1928.

Wieder ergänzt ein „Sonderheft“ dieser Zeitschrift die psychoanalytische Literatur in sehr erfreulicher Weise, das Sonderheft „Stottern“. Die bisherige Literatur über dieses gewiß nicht nur für den Pädagogen, sondern auch für den ärztlichen Therapeuten bedeutungsvolle Kapitel der Neurosenlehre war an verschiedenen Stellen zerstreut. Darum ist diese Zusammenfassung der Theorie des Stotterns und ihre Illustrierung durch zahlreiche Krankengeschichten, deren es bisher überhaupt nur sehr wenige gab, auch für den Psychoanalytiker sehr wichtig.

Die Theorie gibt Schneider in einer systematischen Einleitung (Sprech-Schweigewünsche, Ambivalenz, anale und dahinter orale Libidofixierung, Schuld-

gefühl). Krankengeschichten, die zum Teil mehr den einen, zum Teil mehr den anderen Punkt der theoretischen Formulierungen demonstrieren, tragen Frau Tamm, Meng und Graber bei. (In einem Falle von Frau Tamm ein besonders illustrativer Beweis für die Natur des Bettnässens als Onanieäquivalent: „Im Alter von acht Jahren begann er nachts das Bett naß zu machen, um der Onanie zu entgehen. Eines von beiden mußte er nämlich tun.")

Zur Illustrierung der tiefen Verwurzeltheit des Stotterns bespricht Frau Chadwick in geistreichen, zum Teil durch allzu große Breite die Übersicht erschwerenden Ausführungen den psychologischen Prozeß des allmählichen Erwerbs des Sprachverständnisses des kleinen Kindes. Die Entwicklung vollzieht sich von den ersten extrauterinen Geräuschwahrnehmungen über die magische Auffassung der akustischen Phänomene, das allmähliche Sinnhaltigwerden bestimmter Geräusche bis zur vollen Unterscheidungsfähigkeit und dem Urteil, daß demselben Wort, von verschiedenen Stimmen ausgesprochen, dieselbe Bedeutung zukomme, verschiedenen Worten aber auch bei gleichbleibender Stimme verschiedene. Die Rolle der Klangfarben der Stimmen für Schwierigkeiten des Sprachverständnisses wird zum erstenmal eingehend gewürdigt (Sprachverständnis bei Familienangehörigen, Sprachunverständnis bei Fremden) und noch späte Störungen, wie Versagen in der Schule, auf diese Ursachen zurückgeführt; zahlreiche sprachpädagogische Ratschläge sind in den Text eingestreut.

Zur Prophylaxe des Stotterns werden die diesbezüglichen Stellen aus dem Buche von Coriat abgedruckt, denen man wohl kaum überall wird beipflichten können, so wenn es zum Beispiel kategorisch heißt: „Daumenlutschen ist zu verhindern." Aber nicht nur ein Plus, auch ein Minus an Befriedigungen schafft prägenitale Fixierungen! Auch berührt es sonderbar, wenn Coriat für bereits entwickeltes Stottern gleichzeitig Psychoanalyse und möglichstes Ignorieren empfiehlt.

Ein Beitrag von Pipal untersucht das libidoökonomisch gewiß noch immer unterschätzte Gebiet der spätkindlichen autoerotischen Unarten wie Nägelbeißen, Bleistiftkauen, Kratzen, Ohren- und Nasenbohren. Die ohne Einschüchterung befragten Kinder gaben sämtlich den großen Lustcharakter dieser Tätigkeiten ohneweiters zu.

Fenichel (Berlin)

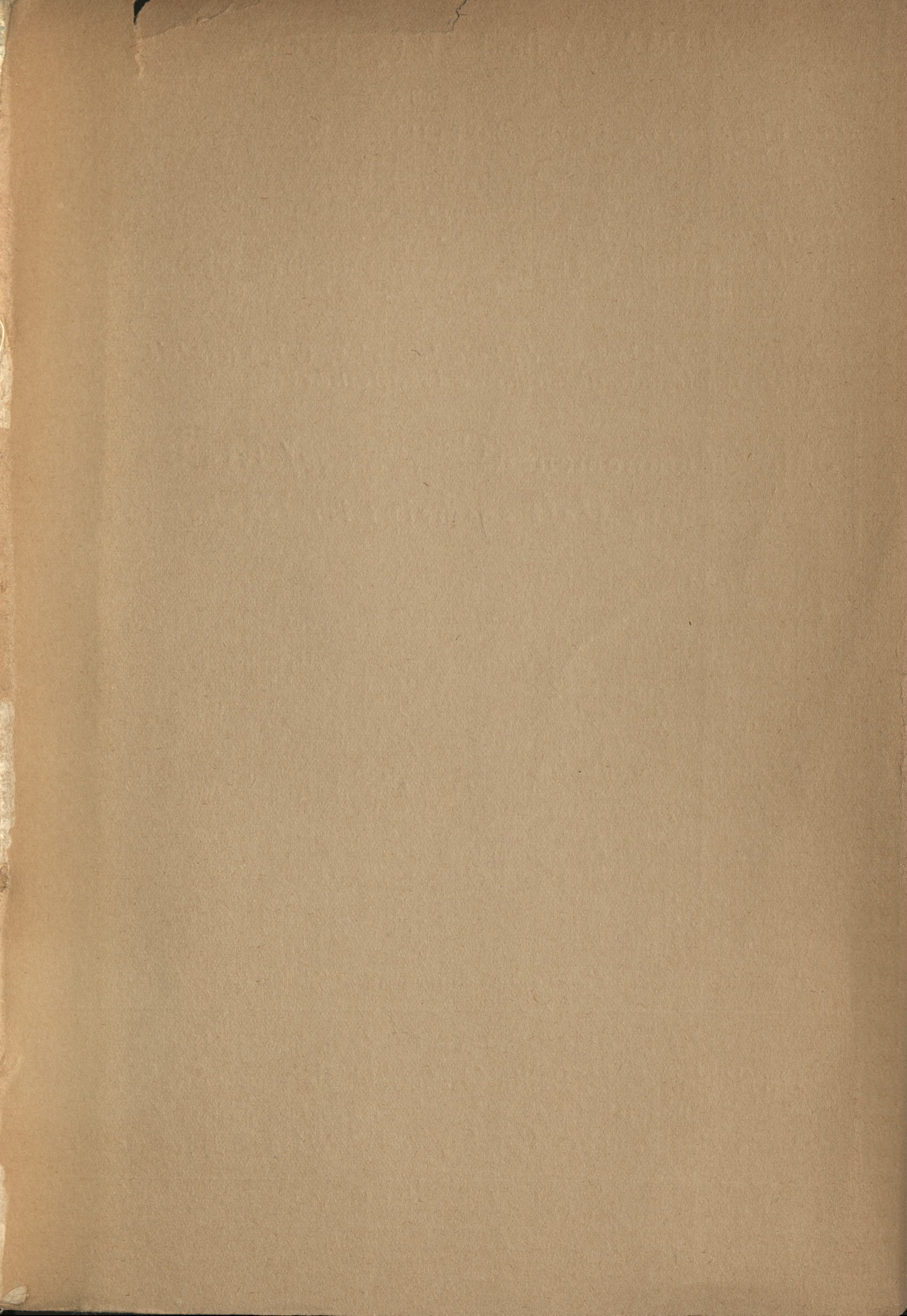
Zeitschrift für psychoanalytische Pädagogik, III. Jahrg., Heft 1, Oktober 1928.

Die beiden Beiträge dieses Heftes, die vielleicht am meisten Interesse verdienen, stehen ganz am Ende im „Kleingedruckten": Das eine ist eine kleine Sammlung von Kinderbeobachtungen aus dem Nachlasse von Abraham, deren lapidare Kürze mehr über infantile Sexualität lehrt als dickleibige Bücher; besonders bemerkenswert darunter die drei Schilderungen von kindlichen Belauschungen des elterlichen Geschlechtsverkehrs. — Das andere ist eine an Hand von Buchbesprechungen gegebene Überlegung von Bernfeld über die „Sittenlosigkeit der Jugend", die zur soziologisch wie psychologisch gleich bedeutungsvollen Annahme einer gegenwärtig vor sich gehenden Veränderung des jugendlichen Sexuallebens

gelangt: Während früher die bürgerliche Jugend von „Reinheits“idealen träumte und realiter vorwiegend onanierte, es aber als selbstverständlich galt, daß die Proletarierjugend frühzeitig Geschlechtsverkehr hatte, habe sich heute die bürgerliche Jugend durchaus schon das Recht auf Geschlechtsverkehr erobert; dagegen scheine ein Hang zur Reinheitsideologie bei der organisierten Proletarierjugend anzudeuten, daß umgekehrt dort heute wieder die Onanie eine größere Rolle zu spielen beginne. „Vor vorschneller Wertung warnt uns die Vergegenwärtigung der historischen Tatsache, daß die Jugend des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts in Europa nicht anders lebte“ als wie die bürgerliche heute zu leben beginnt; „man kann nicht behaupten, daß sie kulturloser, lebensunfähiger und verkommener gewesen wäre als die Jugend des neunzehnten Jahrhunderts, die sich der Onanie gewidmet hatte.“

Doch auch manche der Originalbeiträge dieses Heftes sind bemerkenswert. Der Vortrag, den Feigenbaum vor der Konferenz der Weltverbindung der Erziehungsgemeinschaften in Toronto in Kanada über die Psychoanalyse gehalten hat, lehrt vor allem didaktisch, wie einfach und überzeugend man dem Uneingeweihten die grundlegenden Kenntnisse über das infantile Triebleben in einem Vortrag vermitteln kann. Die Arbeit von Sadger über „Kinder und Jugendliche als Verleumder“ erörtert an autobiographisch mitgeteilten Fällen die Motive solchen asozialen Handelns und findet sie in einer verstärkten sadomasochistischen Anlage sowie in einer unbewußten Liebesbindung an den Verleumdeten, den das Kind gerade dessen fälschlich beschuldigt, was es von ihm ersehnt.

Die Krankengeschichte eines jungen Verschwenders von Kalischer bringt leider im eigentlich analytischen Sinne gar zu wenig. (Er war stark anal fixiert.) Ein Aufsatz von Hofmann warnt die Pädagogen vor der Möglichkeit, durch eigene Gegenübertragung gegenüber Zöglingen die Erziehungsarbeit zu schädigen, und empfiehlt als prophylaktisches Mittel die Analyse der Pädagogen. Bubek berichtet über Äußerungen sieben- bis achtjähriger Mädchen, die den Ödipuskomplex und andere unbewußte Triebregungen verraten. Fenichel (Berlin)



IMAGO, Band XV (1929), Heft 2

(Ausgegeben im Juli 1929)

Diesem Heft ist eine Ankündigung der Verlagsbuchhandlung C. L. Hirschfeld, Lei[…] über völkerpsychologische, ethnologische und soziologische Veröffentlichungen beig[…]

Jahresabonnement (4 Hefte im Gesamtumfang von ca. 560 S.) **Mark 22.-**

Das nächste Heft erscheint im Herbst 192[…]

1) Die in der »Imago« veröffentlichten Beiträge werden mit Mark 50.— per sechzehnseitigem D[…]bogen honoriert.

2) Die Autoren von Originalbeiträgen, sowie von Mitteilungen im Umfange über zwei Druckseite[…] halten zwei Freiexemplare des betreffenden Heftes.

3) Die Kosten der Übersetzung von Beiträgen, die die Autoren nicht in deutscher Sprache zur […]fügung stellen, werden vom Verlag getragen; die Autoren solcher Beiträge erhalten kein Honorar.

4) Die Manuskripte sollen gut leserlich sein, möglichst in Schreibmaschinenschrift (nicht eng geschrie[…] Es ist erwünscht, daß die Autoren eine Kopie ihres Manuskriptes behalten. Zeichnungen und Tabellen s[…] auf das unbedingt notwendige Maß beschränkt sein. Die Zeichnungen sollen tadellos ausgeführt sein, […] die Vorlage selbst reproduziert werden kann.

5) Mehrkosten, die durch Autorkorrekturen, d. h. durch Textänderungen, Einschaltungen, Streichu[…] Umstellungen während der Druckkorrektur verursacht werden, werden vom Autorenhonorar in Abzug geb[…]

6) Separata werden nur auf ausdrücklichen Wunsch und auf Kosten des Autors angefertigt. Die K[…] (einschließlich Porto der Zusendung der Separata) betragen für Beiträge

bis 8 Seiten	für 25 Exemplare	Mark 15.—,	für 50 Exemplare	Mark 20.—
von 9 „ 16	„ „ 25 „	„ 25.—,	„ 50 „	„ 35.—
„ 17 „ 24	„ „ 25 „	„ 35.—,	„ 50 „	„ 50.—
„ 25 „ 32	„ „ 25 „	„ 45.—,	„ 50 „	„ 65.—

Mehr als 50 Separata werden nicht angefertigt.

7) Alle obigen Bedingungen gelten auch für die »Internationale Zeitschrift für Psych[…]

Alle redaktionellen Zuschriften und Sendungen bitte zu richte[…]

Dr. Sándor Radó, Berlin-Grunewald, Ilmenauer St[…]

alle geschäftlichen Zuschriften und Sendungen an:

Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien I, Börsegasse […]

Eigentümer und Verleger: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Ges. m. b. H., Wien I, Börsegasse 11
Herausgeber: Prof. Dr. Sigm. Freud, Wien. — Verantwortl. für die Redaktion: Dr. Paul Federn, Wien I, Riemergasse 1[…]
Gedruckt bei Christoph Reisser's Söhne, Wien V, Arbeitergasse 1—7